VASILE DRĂGUȚ

Arta gotică în România

EDITURA MERIDIANE
București, 1979

Gabrielei,
cu care am străbătut împreună
lungile drumuri ale artei gotice

CUVÎNT ÎNAINTE

In lunga şi atît de complicata istorie a artelor frumoase, nici o altă epocă nu a fost supusă unor atît de vehemente contestări şi nici o altă epocă nu a beneficiat de elogii atît de entuziaste ca epoca acelor ciudate catedrale care au izbucnit din pămîntul Europei medievale în secolele XII—XIV. Arta gotică, cum a fost numită în chip dispreţuitor de către italienii Renaşterii, arta acelor construcţii cutezător proiectate pe verticală, dantelate în piatră, învăluite într-o procesiune de statui şi descîntînd, în taina interioarelor, lumina colorată a vitraliilor, arta gotică avea să fie considerată secole de-a rîndul ca un produs al invaziilor barbare, ba chiar ca o « creaţie ruşinoasă », lipsită de gust. Mari personalităţi ale culturii franceze — Boileau, Molière, La Bruyère, Jean Jacques Rousseau ş.a. — au contestat monumentelor gotice orice calitate artistică, dispreţul declarat mergînd pînă la propunerea de distrugere sistematică şi totală a catedralelor medievale [1].

Lungul proces al contestărilor început de artiştii Renaşterii italiene şi continuat, în numele raţionalismului, de către exponenţii şcolilor clasiciste, s-a încheiat abia în secolul trecut, cînd, în cadrul revoluţiei spirituale a romantismului, s-a produs şi o spectaculoasă reaşezare a valorilor. Intîlnirea lui Goethe cu catedrala din Strassbourg a prefaţat era recuperărilor monumentelor artei gotice [2], considerate de aici încolo cu sporit interes, vechile drumuri de pelerinaj devenind cu timpul neîncăpătoare pentru circulaţia turistică automobilă.

Pentru Viollet-le-Duc, goticul era « singura arhitectură originală care a apărut în lume după antichitate » [3]. Contestată pînă atunci, arta gotică a devenit obiect de dispută pentru istoricii de artă, şi pentru esteţi, nu puţine fiind ţările care reclamau drept de întîietate în invenţiile specifice perioadei de început a goticului. Bolţile în cruce pe ogive, element fundamental al arhitecturii gotice, erau descoperite cînd în Italia, la basilica San Ambrogio din Milano, cînd în Franţa, la Saint Denis, cînd în Anglia, la Durham.

A urmat o adevărată explozie a cercetărilor de specialitate.

Astăzi se ştie prea bine că principalul promotor al noii arte a fost Franţa, documentele medievale recunoscînd în mod expres că modul de a construi propriu arhitecturii gotice este un « opus francigenum », această denumire regăsindu-se

pînă tîrziu în a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Abațialele și catedralele Franței — Saint Denis, Laon, Chartres, Reims, Amiens, Rouen, Paris — au constituit cu timpul o adevărată « sfîntă familie » a arhitecturii gotice, un simbol suprem al artei de a construi din secolele XII—XIV. Logica severă a compoziției lor arhitecturale, geometrismul dreptunghiular — în care s-a recunoscut o anticipare a raționalismului —, voluptatea riguroasă a formelor ca și rafinamentul ce stăpînește fastuoasa decorație sculptată și vitrată, totul concură la convingerea perfecțiunii și nu mai surprinde pe nimeni faptul că un Elie Faure a putut recunoaște în catedrala gotică pe cel mai tipic exponent al creației franceze din toate timpurile [4].

Pe de altă parte, nu trebuie uitat că nicăieri goticul nu a fost mai cu îndîrjire hulit ca în Franța, țară în care formele lui de expresie au fost de timpuriu abandonate în favoarea artei Renașterii pe suportul căreia va fi, curînd, înălțat edificiul clasicismului.

Deși a participat la disputa pentru întîietate, deși dispune de un număr important de monumente gotice — catedralele din Durham, Canterbury, Lincoln, York, biserica abațială din Westminster etc —, Anglia nu a investit niciodată o deosebită valoare afectivă în moștenirea goticului, stil de care s-a desprins cu ușurință, pentru a-l redescoperi numai formal, în epoca romantismului.

Dimpotrivă, Germania, țară în care goticul a dobîndit drept de cetate relativ tîrziu — abia în secolul al XIII-lea —, i-a îmbogățit substratul sentimental și i-a remodelat expresia, transformîndu-l într-o veritabilă artă națională. Renunțînd la echilibrul rațional al catedralelor franceze, constructorii germani au năzuit tot mai mult spre înălțimi, proiectarea vertiginoasă pe verticală putînd fi lesne comparată cu aspirația mistică a rugăciunii. Domul din Frankfurt, catedrala din Ulm, biserica Sf. Maria din Lübeck, domul din Magdeburg surprind privirile prin nestăpînirea zborului și prin fervoarea formelor dezlănțuite, ceea ce în sculptură se traduce prin agitația faldurilor, prin contorsionarea pînă la exces a gesturilor. Valențele expresioniste ale sensibilității artistice germane explică persistența în timp și exuberanța decorației de tradiție gotică, decorație de la care ușor se va trece la aceea barocă, cu care adesea se confundă ca spirit. Cît despre scrierea cu caractere gotice, ea dăinuie și azi, fiind în mod obișnuit considerată ca o scriere tipic germană.

In Italia, goticul n-a fost decît un oaspete trecător, pătrunderea sa, datorată în primul rînd călugărilor cistercieni, concretizîndu-se în cîteva monumente mănăstirești (Fossanova, Casamari), în cîteva catedrale încărcate de nostalgii orientale (Siena, Orvieto) și în uriașul dom din Milano, operă epigonică, straniu izolată într-o lume care respira din plin aerul Renașterii.

Urmărind în continuare prezența goticului în arta europeană, ar trebui să consemnăm realizări de seamă în Spania, în țările scandinave, în Austria, în Boemia sau în Ungaria, pretutindeni unde, în evul mediu, religia catolică înlesnea circulația meșterilor formați pe schelele marilor catedrale. Născută și crescută în țările Europei occidentale, aparținînd prin excelență evului mediu catolic, arta gotică a avut însă și unele iradieri îndepărtate, în Palestina și în Siria, în Cipru și în Grecia, țări în care cavalerii cruciați au lăsat numeroase, dar izolate și fără ecou de durată, construcții care voiau să exalte formele artistice din locurile de baștină.

In raport cu principalele centre ale artei gotice, și chiar în raport cu teritoriile de stăpînire cruciată în care arta gotică a cunoscut o efemeră înflorire, țara noastră ocupă un loc de excepție.

E adevărat că, pe pămîntul românesc, goticul ajunge relativ tîrziu, o dată cu reconstruirea mănăstirii Cîrța, din sudul Transilvaniei, către mijlocul secolului al XIII-lea. E tot atît de adevărat că dezvoltarea ulterioară a fost înceată și cu aparență modestă, fără izbucnirea de suverană splendoare a unor uriașe catedrale. Dar nu-i mai puțin adevărat că, pentru cel ce zăbovește mai atent asupra problemelor sale, goticul din țara noastră prezintă o pasionantă configurație teritorială și o istorie neobișnuit de aventuroasă. In Transilvania, în Moldova, sau în Țara Românească, arta gotică sau de sorginte gotică îmbracă înfățișări de o bogată varietate, ca rezultat al celor mai neașteptate sinteze și confluențe.

In spațiul carpato-danubian, goticul se întîlnește cu arta bizantină, participînd la sinteza arhitecturii moldovenești, conviețuiește cu Renașterea, pe care o secondează în mod ciudat lungă vreme, intră în compoziție cu elemente baroce sau orientale, manifestă o surprinzătoare capacitate de adaptare la noile configurații artistice, păstrîndu-și mereu vie puterea de seducție. Formele sale migrează din Transilvania în Moldova, din Moldova în Țara Românească, pentru ca, în cele din urmă, în plină epocă barocă, să stimuleze îndrăzneala creatoare a meșterilor populari din Țara Lăpușului și din Maramureș, făuritorii acelor uimitoare biserici de lemn ale căror turnuri înalte, cu coifuri prelungi, străpung cerul, ca odinioară fleșele marilor catedrale.

O asemenea aventură artistică prelungită vreme de șase secole, o asemenea odisee a confruntărilor stilistice nu se mai regăsește în nici o altă parte din vastul teritoriu în care goticul a avut drept de cetate. Iată de ce titlul acestei cărți ar putea fi: AVENTURILE ARTEI GOTICE IN ROMANIA.

Dar evoluția artei gotice în România este interesantă nu doar prin latura spectaculoasă, neașteptată, a mutațiilor și variațiilor stilistice de-a lungul a peste șase secole de zbuciumată existență. Mai mult decît atît, prin cunoașterea artei gotice din spațiul carpato-danubian devine posibilă mai buna înțelegere a fenomenului de artă românească, în general, fiind puse în evidență anumite structuri specifice de o excepțională originalitate.

Situat într-o zonă de întîlnire a marilor culturi europene medievale, poporul român a manifestat în fiecare epocă o permanentă receptivitate pentru inovațiile de gîndire și de limbaj, reținînd selectiv acele elemente care puteau fi integrate organic în propriile sale structuri tradiționale. Desigur, disponibilitatea comunicărilor este reprezentativă pentru o atitudine culturală prin excelență, ostilă deci imobilității și conservatorismului. Dar încă și mai important decît procesul de absorbție, este modul de integrare în structurile proprii, transformarea elementului stilistic de largă circulație în ceva reprezentativ pentru creația artistică autohtonă. Or, tocmai din acest punct de vedere este revelatoriu modul în care arta gotică din țările române a străbătut un complicat, dar constant proces de prelucrare, trecînd de la faza unui bun cultural de import la faza unei creații locale de inconfundabilă originalitate.

Dacă în secolele XIII—XIV rolul meșterilor peregrini veniți de aiurea a fost precumpănitor, începînd din secolul al XV-lea realizările artei gotice din țările române lasă să se recunoască anumite constante de compoziție și de echilibru caracteristice întrutotul pentru mediul artistic autohton.

Străbătînd secolele, goticul s-a adaptat succesiv unor noi compoziții artistice, fără echivalent în alte țări, durata sa în timp și participarea mereu proaspătă la noi momente ale creației locale fiind dovezi fără echivoc de interpretare originală, a deplinei sale integrări în repertoriul de forme tradiționale. Așadar, în țările române, goticul nu este o simplă chestiune de modă artistică, dimpotrivă el devine cu timpul o componentă de referință, prin aceasta fiind de explicat și absorbirea sa atît de firească în creația meșterilor populari.

Este meritul unui mare istoric de artă spaniol Puig i Cadafalch faptul de a fi observat primul și de a fi rostit cu hotărîre originalitatea arhitecturii din epoca lui Ștefan cel Mare, operă de sinteză de valoare europeană, în cadrul căreia elementele gotice ocupă un loc important [5].

Rezultînd dintr-o dramatică necesitate istorică, bisericile fortificate din Transilvania, cu a lor aspră frumusețe, constituie un capitol fără echivalent în istoria arhitecturii medievale, după cum unice în lume sînt acele minunate catedrale din lemn făurite de meșterii țărani din Țara Lăpușului și din Maramureș.

In perspectiva tuturor acestor împrejurări și a acelor creații care fac obiectul lucrării de față, arta gotică din țările române dobîndește un înțeles nou pe care nimeni nu mai are dreptul să-l ignore. Asimilată și integrată armonic fenomenului artistic autohton, arta gotică — în acele date devenite specifice locului — este o componentă efectivă a artei medievale din țara noastră, fără de care această artă nu ar putea fi definită în mod corespunzător.

Din expunerea noastră lipsesc realizările neogoticului din secolele XIX—XX. Explicația acestei absențe e simplă: am urmărit arta gotică în manifestările sale succesive aflate într-o neîntreruptă filiație, într-o perfectă înlănțuire cauzală. Decurgînd dintr-o modă romantică, neogoticul constituie un moment în sine, fără legătură reală cu cele petrecute în epocile anterioare, conținutul său spiritual fiind esențialmente diferit.

Iată de ce lucrarea de față își desfășoară analiza în limitele de timp ale secolelor XIII—XVIII, cînd goticul și mlădițele sale au intrat structural în configurația fenomenului artistic din țările române.

Nu vom încheia aceste rînduri introductive fără a aduce un pios omagiu celui căruia i se datorează cea mai mare parte a materialului ilustrativ: regretatul Adrian Ianuli.

Note

1. O impresionantă prezentare a istoriei detractării artei gotice a fost făcută de André Michel, *Histoire de l'art*, tome II, *Formation, expansion et évolution de l'art gothique*, première partie, Paris, 1906, p. I—III.
2. Goethe, *Poezie și adevăr*, I, București, 1955, p. 418—421.
3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI*e *au XVI*e *siècle*, Paris, 1854.
4. Elie Faure, *Istoria artei*, « *Arta medievală* », București, 1970, p. 296—297.
5. J. Puig i Cadafalch, *Les églises de la Moldavie. Contribution à l'origine de leur forme décorative*, in *ARBSH*, 1924.

Partea I



Arhitectura goticului timpuriu în Transilvania (SEC. XIII)

Un început greu.
Călugării cistercieni ajung în « terra Blachorum ».

Era în anul 1242. În urma catastrofalei invazii tătare care timp de aproape douăzeci de luni pîrjolise teritoriul Transilvaniei — ca dealtfel întreaga Europă de răsărit —, rămăseseră doar așezări în ruină, dezolante și pustii. În binecunoscutul său « Cîntec de jale » — *Carmen miserabile* —, călugărul italian Rogerius descrie cu justificată spaimă înfiorătorul măcel din care puțini reușiseră să scape cu viață, căci « stăteau leșurile pe pămînt cum stau la pășune, în cîmpiile nelucrate, turmele de vite » [1].

Între altele, Rogerius vorbește despre împrejurările în care au fost devastate și distruse de tătari catedrala din Oradea, mănăstirea cisterciană de la Igriș și multe alte biserici sau fortărețe, numite sau nenumite. Cercetarea izvoarelor documentare ca și săpăturile arheologice au fost în măsură să dovedească adevărul povestirii lui Rogerius, oricît de exagerată ar părea la prima lectură: cu o nefirească voluptate, tătarii au distrus sistematic nenumărate așezări, incendiind, demantelînd cu mașini de război, trecînd prin ascuțiș de sabie pe cei rămași fără apărare.

Știind toate acestea, e lesne de înțeles că, după retragerea tătarilor, celor scăpați cu viață le revenea o grea misiune; la nevoia de a reface economia agricolă și meșteșugărească adăugîndu-se grija pentru amenajarea defensivă a țării, spre a fi întîmpinat pericolul altor invazii. S-ar părea că situația întristătoare în care se afla Transilvania în urma invaziei mongole nu a rămas fără ecou, efortul de refacere fiind sporit cu unele ajutoare venite de peste hotare, meșterii străini participînd adesea la refacerea edificiilor distruse. Printre meșterii străini care veneau în Transilvania, atrași de promisiunea unei activități îndelungate, s-a aflat și un grup de pietrari care au poposit la Cîrța, în țara Făgărașului, pentru a reface clădirile ruinate ale mănăstirii cisterciene « beata Maria Virginis de Candelis ». Prin opera lor, săvîrșită către mijlocul secolului al XIII-lea, prindea formă primul ansamblu monumental gotic cunoscut din Transilvania, iar Cîrța — azi o mică așezare rurală — devenea un autentic centru de iradiere a arhitecturii gotice.

Așezarea monastică de la Cîrța se constituise în anii 1202—1209 [2] cînd printr-un privilegiu regal, călugării cistercieni de la Igriș primeau dreptul să întemeieze o nouă mînăstire în « terra Blachorum », denumire dată în documentele vremii țării Făgărașului [3]. La Igriș, împotriva obiceiului lor, călugării cistercieni se mulțumiseră să se instaleze într-o construcție realizată de un șantier de meșteri familiarizați cu arhitectura de tradiție romanică, așa cum era aceea practicată de ordinul călugăresc rival al benedictinilor [4]. În absența cercetărilor arheologice, încă nu știm cum vor fi arătat primele construcții de la Cîrța, pe care le-au distrus tătarii

în timpul invaziei din 1241—1242. Există, totuși, motive să se creadă că, în prima lor formă, construcțiile care constituiau ansamblul monastic de la Cirța erau fie de lemn, fie se aflau sub influența acelorași șantiere benedictine active în Ungaria în primele decenii ale secolului al XIII-lea [5].

Dealtfel, în acea vreme, arhitectura din Transilvania se afla pe de-a-ntregul sub influența stilului romanic colportat fie prin intermediul călugărilor benedictini fondatori de mînăstiri [6], fie prin intermediul coloniștilor sași. Veniți din părțile Rinului și Mosellei, coloniștii sași au păstrat lungă vreme nostalgia expresivă, biserica Sf. Mihail din Cisnădioara, amintită în 1223, este monumentul cel mai caracteristic dintr-un întreg grup de basilici scurte, toate purtînd pecetea romanicului german.

În condițiile unei economii prevalent rurale, cu doar cîteva centre meșteșugărești de oarecare importanță — Rodna Veche, Oradea, Cluj, Sibiu, Brașov, Alba Iulia — Transilvania secolului al XIII-lea era încă departe de a se compara cu acele țări europene în care comunele urbane își afirmau cu orgoliu personalitatea, ridicînd piatră peste piatră în trupul zvelt al catedralelor gotice. Mai erau apoi și neliniștile unei autorități



Fig. 1
Cîrța (jud. Sibiu), biserica fostei mînăstiri cisterciene, vedere dinspre sud-vest.
În prim plan apare volumul corului și absidei (azi amenajat ca biserică evanghelică), în ultimul plan se vede peretele vestic al navei centrale cu pinion triunghiular și gol circular pentru rozasă.

țării de baștină, în perspectiva acestei nostalgii fiind de înțeles formele specifice ale celor mai vechi edificii transilvănene din zona Sibiului. Mică, dar

incerte, căci, terminată în 1211, cu ajutorul cavalerilor teutoni colonizați în țara Bîrsei, supunerea Transilvaniei rămînea o problemă deschisă, iar curtea

de la Buda fusese nevoită să recunoască instituția locală a voievodatului. Rămasă ortodoxă, populația românească autohtonă continua să exercite, prin vîrfurile sale ecleziastice, o puternică atracție asupra noilor veniți, tulburînd pacea scaunului papal mereu preocupat de situația nesigură a diocezelor catolice din spațiul carpatic [7].

Așadar, cînd, după invazia tătară, constructorii veneau în Transilvania pentru a reface mînăstirea Sf. Maria de la Cîrța, ei găseau nu numai o țară în ruine, dar și o societate ce nu părea deloc dispusă să primească și să înțeleagă o operă de import realizată într-un stil nou, cum era cel promovat de călugării cistercieni.

Vorbind despre călugării cistercieni și despre stilul arhitectonic pe care ei îl colportau prin construcțiile lor, sînt necesare cîteva precizări. Ordinul călugăresc al cistercienilor, despre care, în ultimul timp, s-au scris numeroase lucrări importante, este eroul uneia dintre cele mai prodigioase cariere spirituale și artistice din evul mediu [8]. Constituit inițial ca o dizidență a ordinului benedictin, ordinul cistercian a luat ființă în anul 1098, cînd abatele Robert de Molesmes proclama, în mînăstirea de la Cîteaux (în latinește Cistercium), întoarcerea la regula sfîntului Benedict. Prin eforturile conjugate ale abaților Etienne Harding și Bernard de Clairvaux, dezvoltarea tînărului ordin a cunoscut un ritm accelerat, astfel că, la capătul unui secol de existență, Europa catolică fusese acoperită de mantia a peste șapte sute mînăstiri cisterciene [9]. În perioada de cristalizare și afirmare a ordinului cistercian, arhitectura de stil romanic se afla în plină maturitate, iar în sînul ei prindeau să se dezvolte noile formule ale goticului. Născut în Burgundia, regiune cu atît de remarcabile tradiții de arhitectură, ordinul cistercian a debutat nu numai cu un program de viață religioasă, ci și cu un program privitor la construcții. Criticînd « fastul inutil » al edificiilor aparținînd ordinului benedictin, Bernard de Clairvaux propunea o arhitectură sobră și clară, capabilă să exprime spiritul de introspect repaus al regulei sfîntului Benedict.

În căutarea unor formule arhitectonice proprii, cistercienii au optat pentru o dispoziție planimetrică simplă, caracterizată prin planul de cruce al bisericilor — în fapt basilici cu transept —, în locul absidelor semicirculare fiind preferate sanctuarele dreptunghiulare. S-a renunțat la turnuri și la decorul sculptat, care ajunsese la o mare exuberanță la monumentele benedictine, căutîndu-se în schimb o cît mai armonioasă organizare a formelor, atributele majore ale noii arhitecturi dorindu-se echilibrul, discreția, logicul funcțional. Pentru a da expresie concretă programului privind arhitectura propriilor lăcașe de cult, cistercienii au făcut apel la unele inovații caracteristice pentru stilul gotic aflat în curs de constituire. A fost adoptată în primul rînd bolta în cruce pe ogive, element fundamental pentru definirea sistemului de construcție propriu stilului gotic, au fost, de asemenea, adoptate arcul frînt, profilele mai ușoare și muchiile vii, precum și alte elemente care intră în bagajul de forme al goticului timpuriu, încă foarte îndatorat stilului romanic din cadrul căruia avea să se desprindă. Astfel, s-a acordat o specială preferință așa-numitelor capitele cu croșete, bazelor ionice aplatizate, cheilor de boltă decorate cu floare de măceș, ca și ferestrele circulare polilobe, care — în combinație cu celelalte — constituie o adevărată marcă de fabrică a monumentelor cisterciene.

Fără să se poată vorbi despre un stil cistercian, este de remarcat faptul că noul ordin a reușit să asigure construcțiilor sale o evidentă unitate de spirit și de expresie, unitate pe fondul căreia variațiile de tratare nu fac decît să nuanțeze personalitatea șantierelor regionale ale ordinului. Într-o vreme în care Ile de France și Normandie, provincii care se prevalează de calitatea de « mătci » ale goticului, aveau încă șovăieli în promovarea noului stil, Burgundia devenea, datorită cistercienilor, marele centru de iradiere a invențiilor goti-

cului, invenții ce vor fi purtate, în interval de cîteva decenii, pe teritoriul întregii Europe de vest și de centru — răsărit, pînă în părțile Vistulei și, de asemeni, în Transilvania.

Acest gotic timpuriu, altfel numit « semigotic » sau « gotic burgund », s-a răspîndit cu o uluitoare viteză datorită sistemului de organizare a ordinului cistercian și a șantierelor sale. Mînăstirile cisterciene, chiar și cele ce erau la mare distanță, se aflau sub directa ascultare a marilor mînăstiri centrale ale ordinului (Cîteaux, Clairvaux, Pontigny [10], Morimond, La Ferte etc), iar șantierele erau în mod frecvent conduse de meșteri formați în Burgundia. Meșterii constructori, ei înșiși călugări sau frați « conversi », erau ținuți să aplice principiile arhitectonice ale ordinului, așa cum fuseseră formulate de către sfîntul Bernard de Clairvaux [11] și este sigur — chiar dacă nu s-a păstrat niciun exemplar — că dispuneau de caiete de modele pentru fiecare categorie de elemente constructive și decorative.

Dar, dacă în prima sa perioadă de existență, goticul burgund a fost cu adevărat un gotic timpuriu, iar opera cistercienilor a avut un caracter profund înnoitor, cu trecerea timpului s-a produs o incisivă modificare de raporturi. În vreme ce, pe marile șantiere din Franța de nord, arhitectura goticului își afirma plenar maturitatea, desfășurînd spre cer elanurile înaltelor catedrale, cistercienii au rămas cantonați între ramele programului lor de debut, care, către sfîrșitul secolului al XII-lea, era tot mai puțin capabil să se acordeze cu îndrăzneala invențiilor constructive și cu abundența decorativă a noilor monumente. Păstrîndu-se « timpuriu » ca program, goticul cistercian devenea, în raport cu monumentele sec. XIII, conservator și chiar retrograd. Nu-i mai puțin adevărat că, oricît de închistați erau în « regulile » lor, cistercienii nu s-au putut sustrage pînă la capăt influențelor goticului matur și astfel, în locul absidei dreptunghiulare, atît de caracteristică la începutul secolului al XIII-lea, va fi adoptată și absida poligonală.

0 5 10 15m

Fig. 2
Cîrța, fosta mînăstire cisterciană; plan general.

În acest stadiu al concesiilor făcute noului val, meșterii cistercieni ajung în Țara Făgărașului pentru a reface mînăstirea Cîrța, ale cărei prime clădiri fuseseră distruse de invazia tătară [12].

Aflată în ruină, căci între timp s-au abătut asupra ei distrugerile otomane, « *abbatia beatae Mariae Virginis de Candelis* » continuă să impresioneze prin amploarea și sobrietatea zidirilor care introduc în peisajul maiestuos al Țării Făgărașului un accent romantic. Organizarea de ansamblu a planului este aceea valabilă în general pentru mînăstirile cisterciene. Biserica de tip basilical, cu trei nave și transept, ocupă latura de nord a unei ample curți ale cărei laturi de răsărit și de sud erau închise Fig. 2
de clădirile mînăstirești, latura vestică fiind delimitată de un zid de incintă. Corpul basilical al bisericii este azi în



Fig. 3
Cîrța, biserica fostei mînăstiri cisterciene: fațada de vest.

ruină, ruinat este și corpul estic de clădiri, în timp ce corpul sudic și zidul de incintă au dispărut cu totul. Biserica fusese o basilică cu trei nave în sistem legat, cu alte cuvinte unei travee a navei centrale îi corespund două travee ale navelor laterale. Bolțile s-au prăbușit, dar se poate ușor descifra că navele laterale fuseseră boltite în cruce pe ogive, în timp ce nava centrală avea bolți sixpartite. Stîlpii despărțitori erau de secțiune pătrată, ca în mod obișnuit în arhitectura tradițională de la nordul Alpilor. Potrivit programului cistercian, basilica era prevăzută cu un transept, puternic marcat, pe ale cărui

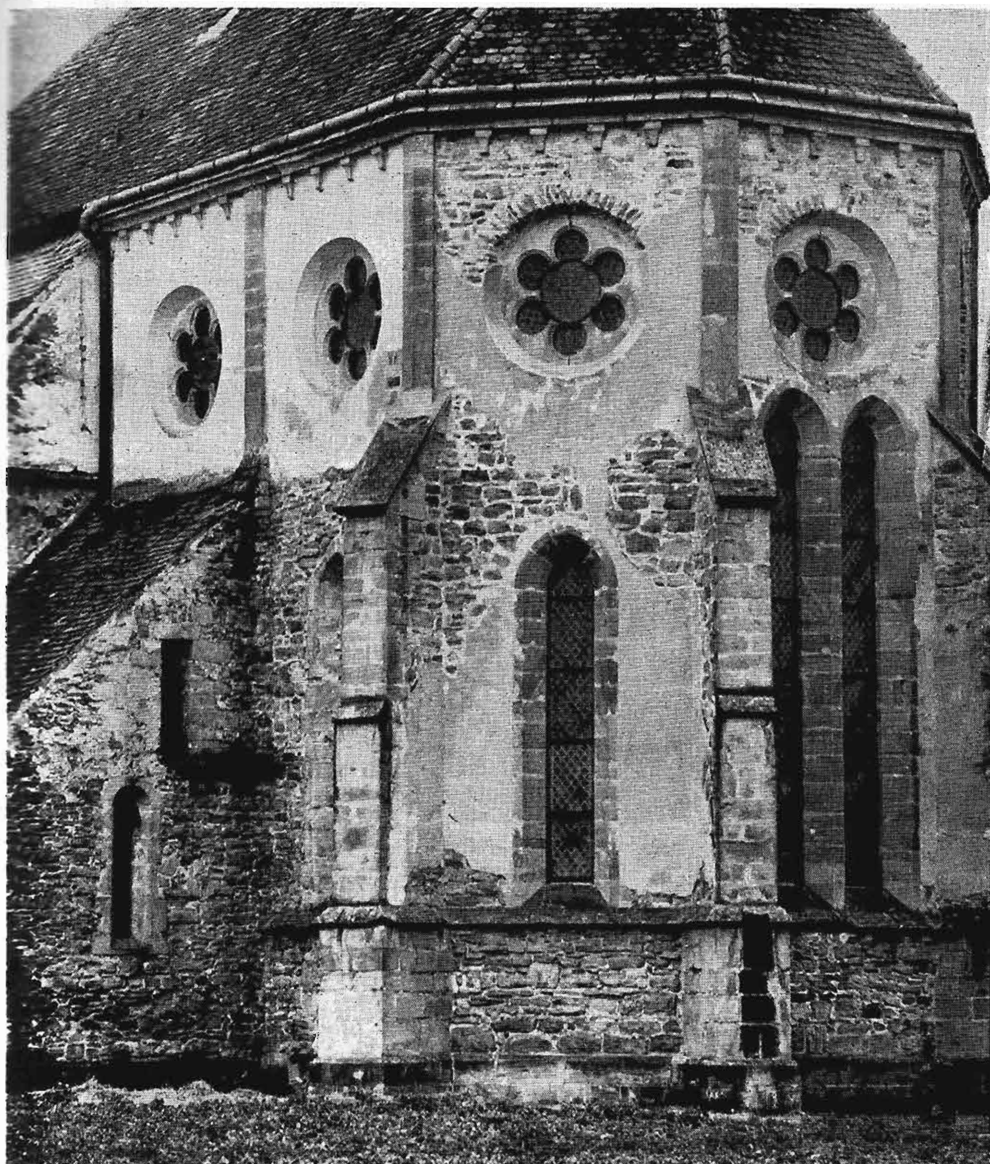


Fig. 4
Cîrța, biserica fostei mînăstiri cisterciene: corul și absida.

brațe, în partea de răsărit se aflau cîte două capele dreptunghiulare [13]. Corul scurt, boltit în cruce, este prelungit spre răsărit de o absidă poligonală, a cărei cheie de boltă este decorată cu un frumos relief care înfățișează chipul sfintei Maria, patronul divin al lăcașului[14].

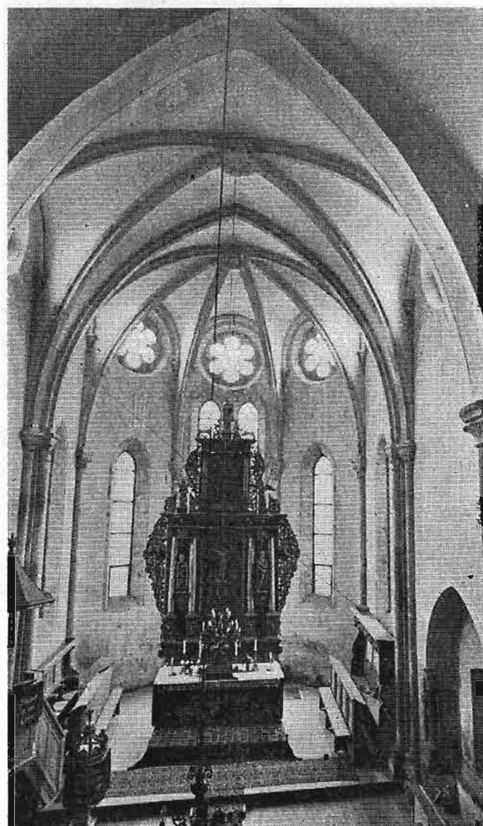
Construită din piatră brută de carieră și din piatră fățuită, biserica mînăstirii Cîrța, ca dealtfel și ruinele edificiilor anexe, prezintă o evidentă unitate de factură, dovadă că lucrările au mers într-un ritm alert, fără întreruperi și schimbări de concepție.

Elementele din piatră profilată — ancadramente, coloane, ogive — sînt întru totul caracteristice morfologiei decorative cisterciene. Abundă capitelele cu croșete sau ornamentate cu frunze de stejar, bazele coloanelor au profile ionice turtite, nervurile ogivelor sînt masive, cu secțiune simplă: un dreptunghi cu muchiile teșite. Cheile de boltă sînt, cele mai multe, decorate cu floare de măceș.

Interiorul este luminat atît prin ferestre circulare polilobe, tipic cisterciene, cît și prin ferestre cu ancadramente simple, încheiate la partea superioară în arc frînt.

Foarte sobră, plastica fațadelor este rezultatul unei abile îmbinări de elemente funcționale: un soclu înalt, prevăzut cu lăcrimar continuu și un ritm dens de contraforți pe latura nordică, în partea răsăriteană plinul contraforților fiind continuat, pînă sub cornișă, de lesene din piatră fățuită. Cornișa, din piatră cu profil liniștit, un ciubuc combinat cu o cavetă, se sprijină pe mici console cu aspect de trunchi de piramidă inversat.

Fig. 5
Cîrța, biserica
fostei mînăstiri cisterciene:
vedere interioară din cor și absidă.



Unitatea stilistică a construcției bisericii este tulburată doar în partea de vest de ancadramentul portalului principal, al cărui profil bogat articulat trădează o fază gotică mai evoluată, dovadă că a fost montat aici către sfîrșitul secolului al XIII-lea. Încheiată la partea superioară într-un pinion triunghiular, fațada de vest a bisericii fusese decorată cu o largă rozasă, al cărei trafor decorativ a dispărut. Mici fragmente de tencuială pictată — în cavetele portalului și pe zidurile navei centrale, în partea de vest — sînt singurii martori ai unui decor pictat, realizat probabil mai tîrziu.

Clădirile mînăstirești, ale căror ruine — încă destul de impunătoare — se află pe latura estică a fostei incinte, avuseseră două nivele și conțineau, probabil, refectoriul și dormitorul comun al călugărilor. Construit din piatră brută, acest corp de clădiri păstrează ancadramente dreptunghiulare în partea superioară a zidului — zonă corespunzătoare fostului dormitor —, iar în partea inferioară se văd largi ferestre bifore, resturi de coloane și console masive încastrate, indicînd spațiul boltit pe nervuri de piatră al refectoriului[15].

Deși ruinată, așa cum s-a arătat, mînăstirea Cîrța ocupă un loc eminent în istoria arhitecturii medievale din țara noastră. Șantierul refacerii ei, de după 1242, inaugura prezența stilului gotic în Transilvania și totodată prefața o foarte rodnică activitate constructivă ce avea să aibă urmări de durată pe o arie foarte întinsă. Dacă ținem seama de cronologia absolută a stilului gotic, ansamblul de la Cîrța era deosebit de întîrziat. Într-o vreme în care catedralele gotice se înălțau cu semeție în marile orașe ale Franței, la Cîrța se mai folo-

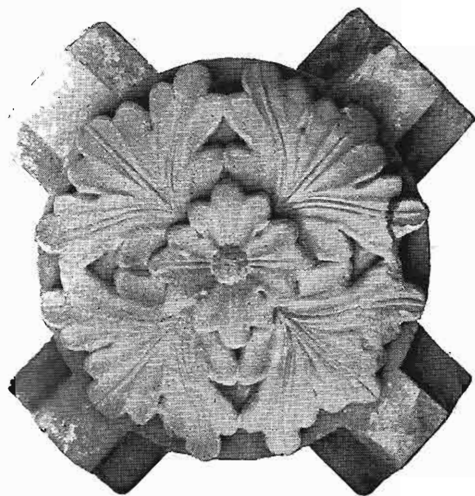




Fig. 6
Cîrța, biserica
fostei mînăstiri cisterciene:
cheie de boltă;
provine din nava centrală care s-a ruinat;
azi în lapidariul bisericii.

Fig. 7
Cîrța, biserica
fostei mînăstiri cisterciene:
capitel; provine din nava centrală
care s-a ruinat;
azi în lapidariul bisericii.

seau mijloace ce fuseseră proprii artei de a construi din veacul precedent. Dar, să nu uităm, acesta este tocmai paradoxul activității cistercienilor, goticul colportat de ei fiind condamnat să rămînă pentru totdeauna un gotic timpuriu. Această rămînere în urmă era, însă, foarte potrivită cu nivelul evoluției artistice din Transilvania, regiune în care abia acum, în secolul al XIII-lea, începea să se înfiripe o viață urbană de tip medieval, în care, abia acum arhitectura romanică se afla în faza maturității — căci multe monumente de de stil romanic au mai fost construite după invazia tătară (prima fază a catedralei din Alba Iulia, bisericile din Herina, Acîș, Avrig etc.).

Așadar, în pofida întîrzierii, goticul timpuriu care pătrunde în Transilvania corespunde întru totul condițiilor și posibilităților locale, înscriindu-se firesc în dezvoltarea artistică a deceniilor de mijloc din secolul al XIII-lea.

Beneficiind de privilegii speciale, devenind apoi stăpînitori ai țării Bîrsei, din care cavalerii teutoni fuseseră alungați nu cu mult înainte, călugării cistercieni de la Cîrța au exercitat o reală autoritate în sudul Transilvaniei, influența lor concretizîndu-se în numeroase construcții care poartă pecetea goticului timpuriu [16].

La Prejmer [17], în incinta cetății țărănești, se păstrează o remarcabilă biserică ale cărei detalii de pietrărie trădează prezența unor meșteri veniți de la Cîrța. Originalitatea acestui monument constă în planul cruciform: în jurul unui careu boltit în cruce [18] au fost dispuse patru brațe de lungime egală, fiecare alcătuit dintr-o boltă sixpartită și o absidă poligonală. Între brațele crucii se aflau încăperi alcătuite din cîte două travee care comunicau cu nava principală asemenea unor colaterali. De o parte și de alta a încăperilor răsăritene, se aflau încă două mici capele pătrate, amintind sistemul atît de familiar arhitecturii cisterciene. Deasupra careului se ridică un turn octogonal către care conduce o scară în spirală situată în încăperea de sud-est, adosată pilei careului. Afectată de numeroase intervenții ulterioare — cu deosebire în anii 1512—1515, cînd brațul vestic al crucii a fost prelungit cu 6 m și acoperit cu o boltă gotică în rețea pe nervuri de ceramică, tot atunci fiind

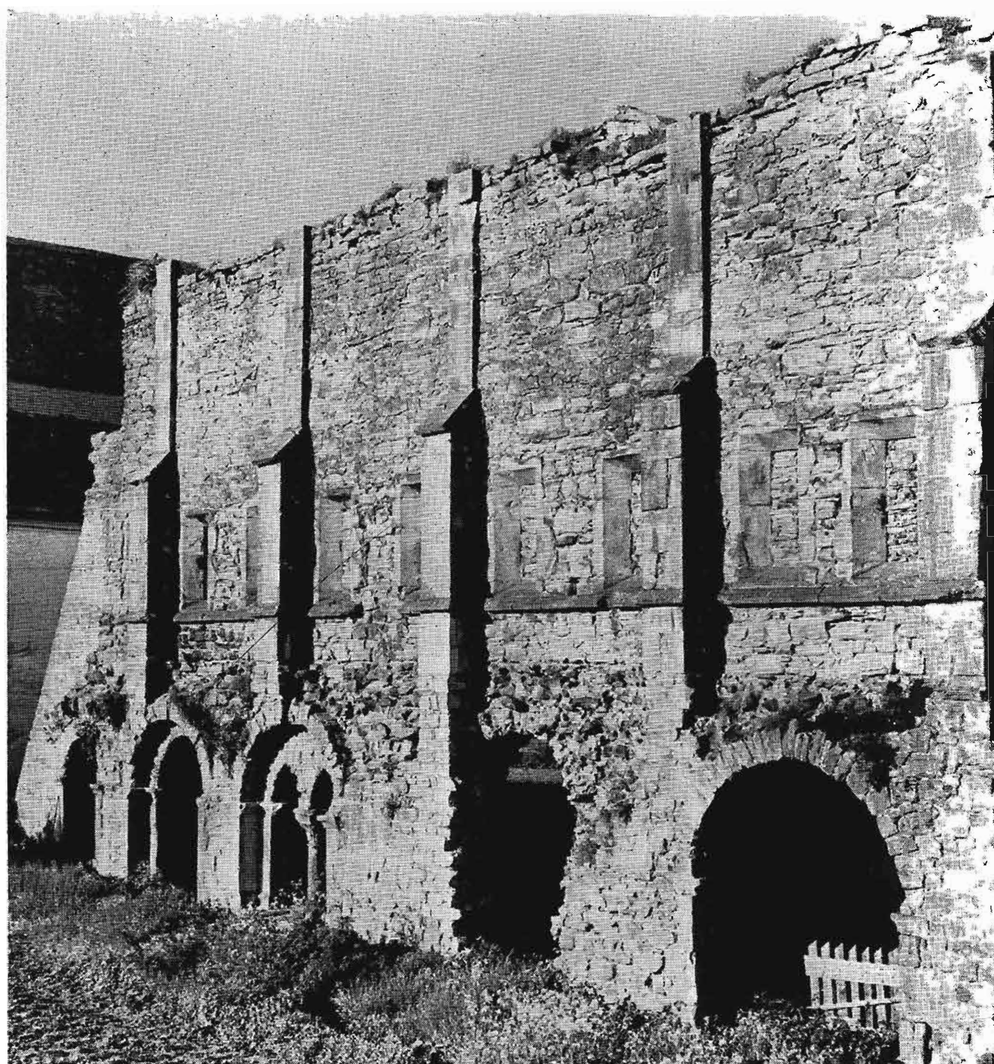
Fig. 10—11

Fig. 12–14

montate și cîteva ferestre bipartite cu traforuri —, biserica din Prejmer a păstrat numeroase elemente originale care permit atît încadrarea ei stilistică, cît și precizarea cronologiei. Vom remarca în primul rînd asemănarea ancadramentelor de fereastră cu cele de la Cîrța: ferestre circulare polilobe în partea superioară a pereților, ferestre simple în arc frînt și o dublă fereastră în arc frînt, așezată pe latura estică a absidei altarului. Folosirea boltirilor sixpartite, ca și cornișa pe console decorate cu crosete, indică o dată mai mult legătura cu șantierul mînăstirii cisterciene și este probabil că zidirea bisericii din Prejmer s-a săvîrșit în preajma anului 1250. Așa cum a demonstrat prof. V. Vătășianu, către această datare conduc și asemănările tipologice cu unele monumente cruciforme din Germania, planul în cruce — atît de rar utilizat — trebuind a fi explicat prin inițiativa donatorilor [19].

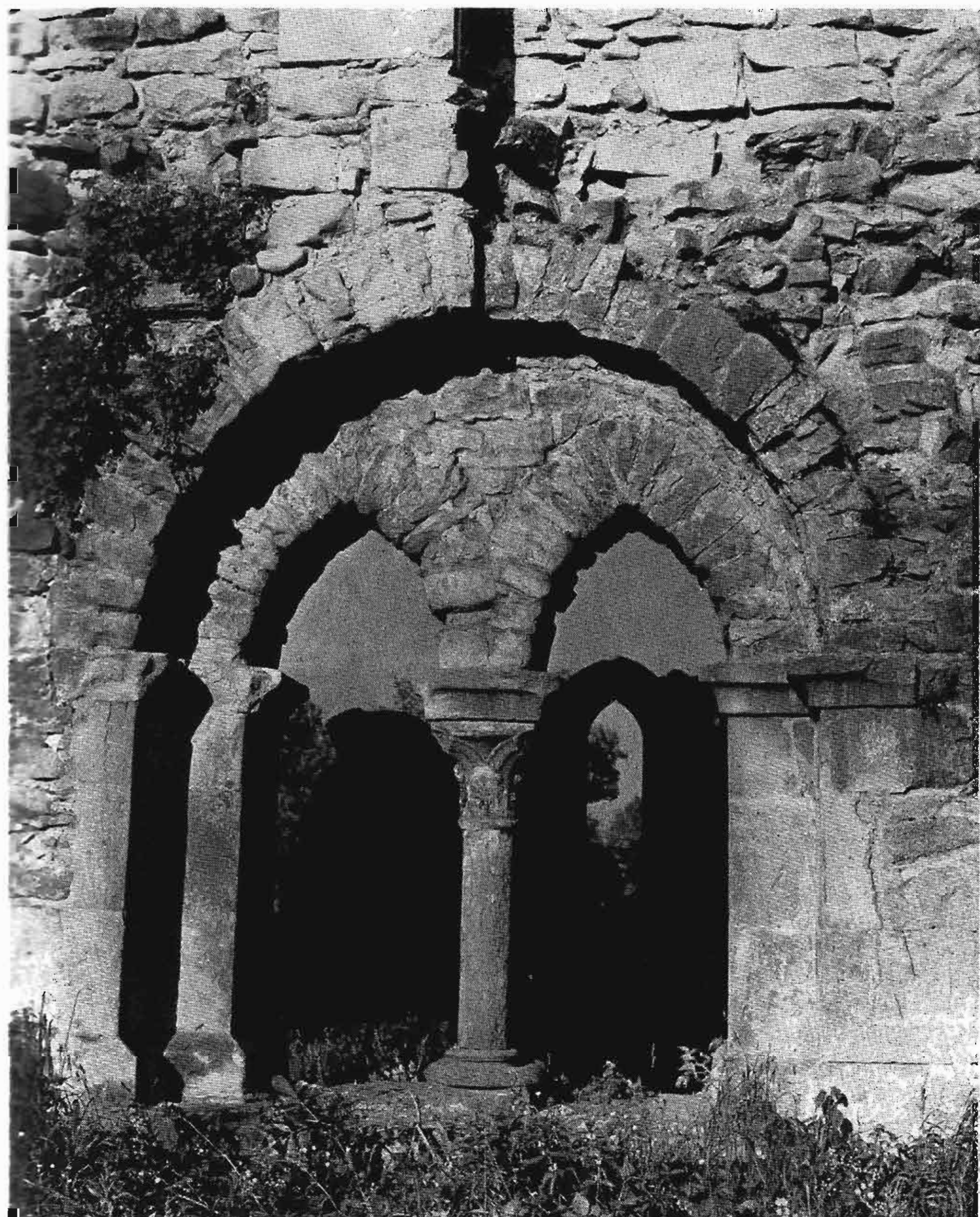
În nemijlocită legătură cu șantierul

Fig. 8
Cîrța, ruinele fostei mînăstiri cisterciene;
aripa de est.



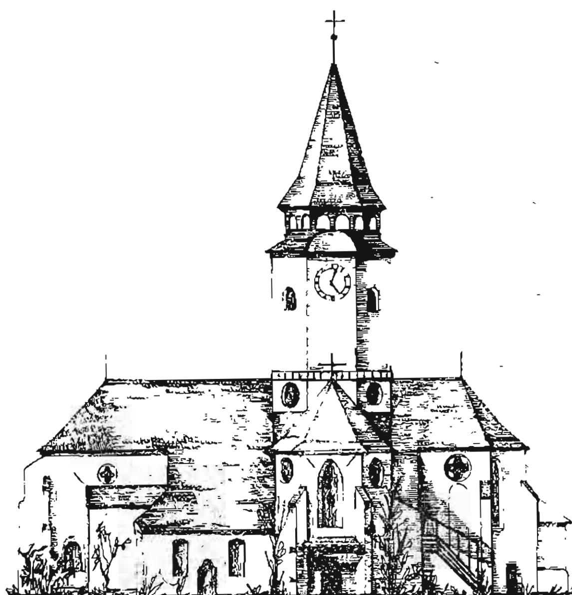
de la Cîrța, biserica Sf. Bartolomeu din Brașov prezintă un foarte sugestiv exemplu de adaptare a planului de biserică cisterciană la nevoile unei biserici parohiale [20]. Reproducînd în principiu planul de la Cîrța, fiind la origină o basilică cu trei nave în sistem legat, cu transept, biserica Sf. Bartolomeu are corul alcătuit dintr-o travee pătrată, cu bolta sixpartită, și absidă poligonală. De o parte și de alta a corului, la fel ca la Prejmer, se află încăperi alcătuite din cîte trei travee pătrate boltite în cruce, lîngă care, pînă la extremitatea transeptului, sînt situate alte două capele pătrate, de asemenea boltite în cruce. Principala abatere de la rigorile planimetrice cisterciene o constituie cele două turnuri de pe latura vestică a corpului basilical. De fapt nu a fost terminat decît turnul din colțul de sud-vest, a cărui înfățișare actuală este opera refacerii din 1833 [21]. Întrucît bolțile navelor și ale transeptului au fost trans-

Fig. 9
Cîrța, ruinele fostei mînăstiri cisterciene;
biforă la aripa de est.



formate în secolul al XV-lea, partea cea mai caracteristică și mai autentică a monumentului este corul cu anexele sale. Foarte asemănătoare cu corespondentele lor de la Cîrța, elementele de pietrărie profilată sau decorată — ogivele, abacele, coloanele, capitelele, bazele, consolele, ca și ancadramentele — prezintă la biserica Sf. Bartolomeu forme mai bogate și mai îngrijite, trădînd o fază stilistică mai evoluată. Decorul fațadelor este și el asemănător celui de la Cîrța, doar cornișa este susținută de o friză de console unite între ele cu arcuri — motiv tipic romanic, a cărui

Fig. 16—17



revenire este lesne explicabilă într-o epocă în care arhitectura Transilvaniei oscila încă între tradițiile romanice și inovațiile goticului timpuriu.

Dincolo de evidentele asemănări de plan și de morfologie decorativă cu biserica mînăstirii Cîrța, biserica Sf. Bartolomeu, prin particularitățile specifice de execuție, face evident un fapt de o reală importanță pentru viața artistică a Transilvaniei din anii de mijloc ai secolului al XIII-lea. Este vorba despre înmulțirea și diversificarea atelierelor de constructori care, deși aparțin ambianței cisterciene, nu pot fi confundate cu atelierul de la Cîrța, chiar dacă trebuie să se recunoască în favoarea acestuia un rol de catalizator.

În acest sens este revelatoare analiza unui alt monument, și anume biserica reformată din Hălmeag (jud. Brașov) [22].

De tip basilical cu trei nave, plănuită să aibă două turnuri și tribună pe latura vestică — dar la turnuri pare să se fi renunțat chiar pe parcursul construirii —, biserica din Hălmeag este lipsită de transept, abatere importantă de la normele arhitecturii cisterciene. Bolta navei centrale a fost refăcută, fiind azi

Fig. 10
Prejmer (jud. Brașov), biserica evanghelică: fațada sudică.
Fig. 11
Prejmer, biserica evanghelică: vedere dinspre nord-est.



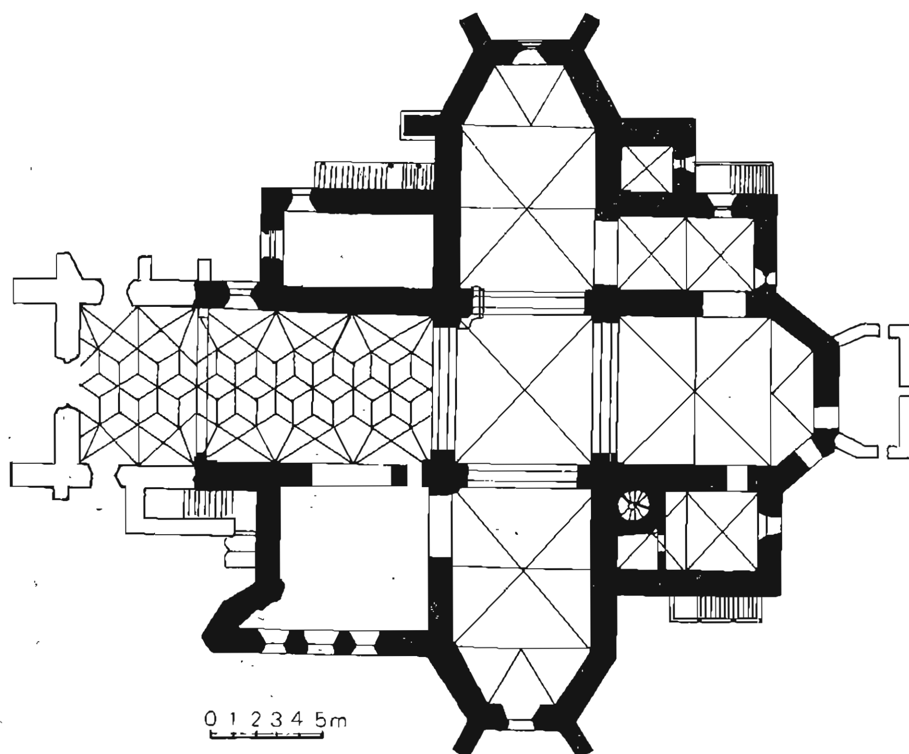
un semicilindru cu penetrații, în timp ce navele laterale păstrează bolți în cruce, destul de stîngaci executate. Între nave se află stîlpi dreptunghiulari din zidărie masivă pe care se descarcă arce frînte neprofilate. În raport cu înfățișarea foarte modestă a corpului basilical, corul și portalul vestic surprind prin bogăția și calitatea decorației sculptate.

Corul, alcătuit dintr-o singură travee, este prelungit spre răsărit cu o absidă poligonală; de o parte și de alta — la fel ca la Prejmer și la Sf. Bartolomeu — se

Fig. 12
Prejmer, biserica evanghelică,
vedere dinspre sud-est.
De observat fazele constructive
puse în evidență prin recenta restaurare.



Fig. 13
Prejmer, biserica evanghelică, planul.



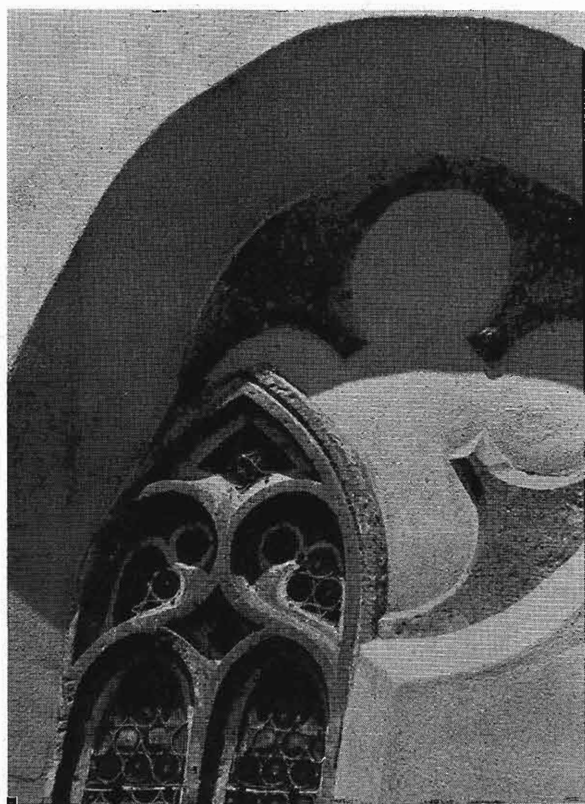


Fig. 14.
Prejmer, biserica evanghelică; fereastră circulară polilobă aparținînd fazei gotice timpurii, astupată și spartă pentru a face loc unei ferestre gotice de epocă tîrzie.

află cîte o încăpere boltită în semicilindru, cea nordică folosită ca sacristie, cea sudică servind de vestibul.

Boltirea corului — în sistem sixpartit — este asemănătoare cu cea de la Cîrța, dar tratarea este mai suplă, ogivele cu profile mai bogate sprijinindu-se fie pe colonete, fie pe console cu compoziție decorativă variată. Cheia de boltă a corului este decorată cu un frumos relief care reprezintă un abate cu chip de arhiereu binecuvîntînd [23].

Fig. 15
Biserica evanghelică Sf. Bartolomeu din Brașov,
vedere de pe dealul Șprenghiului.
De observat clara articulare
a navei centrale cu transeptul.

Pe latura de nord se află o consolă decorată cu o figură grotescă, iar pe latura sudică o altă consolă, a cărei compoziție îi conferă o valoare de unicat în vechea artă a Transilvaniei. Pe suprafața albă a peretelui se desfășoară oblic silueta unui bărbat care poartă în spate tripla colonetă ce susține ogivele bolții. Mîna dreaptă și capul au o mișcare de întoarcere bruscă spre spate, în timp ce mîna stîngă se întinde pe fața zidului, exagerat de mare, cu degetele răsfirate,

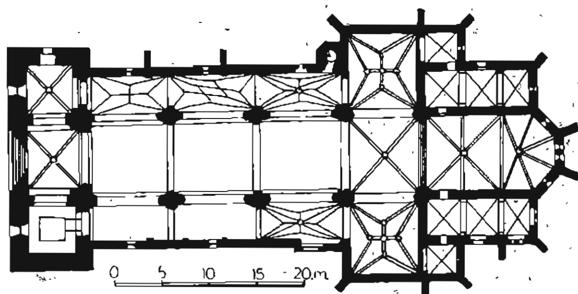


Fig. 16
Biserica evanghelică Sf. Bartolomeu,
planul.



ca un semn de putere și de suferință totodată. Tunica — cu pliuri bogate, cu guler rotund —, ca și pieptănătura buclată a ciudatului personaj, situează acest relief în ambianța sculpturilor ctitorilor catedralei din Naumburg, realizate în anii 1249—1260 [24]. Neobișnuit de bogată pentru o mică biserică de sat este și decorația portalului vestic [25]: trei toruri care se întîlnesc în arc frînt se sprijină pe colonete angajate prin intermediul unui capitel continuu. Retragerea în plan a torurilor este energică, între ele fiind adîncite cavete, iar decorația profilelor constă din torsade, vrejuri vegetale și palmete. Asemănarea acestor motive ornamentale cu cele ale portalului sudic al catedralei Sf. Mihail din Alba Iulia este evidentă. Știind că portalul de la Alba Iulia a fost executat în prima perioadă de reconstruire a catedralei — după distrugerile datorate invaziei tătare, deci din anii 1247——1259 —, ținînd seama și de organizarea inițială a frontului vestic, cu două turnuri și tribună, se poate accepta pentru biserica din Hălmeag o datare curînd după anul 1260 [26].

Considerate în ansamblu, monumentele prezentate pînă aici — Cîrța, Prejmer, Sf. Bartolomeu, Hălmeag — sînt în măsură să demonstreze autoritatea gîndirii arhitectonice cisterciene, exprimată atît în plan, cît și în anume detalii specifice; de asemenea demonstrează — prin varietatea formelor și modalităților de execuție — că ele nu se datorează unui singur atelier, ci dimpotrivă, mai multor grupuri de meșteri [27]. Atrași în părțile de sud ale Transilvaniei la solicitarea comunităților ale căror biserici fuseseră distruse de tătari, meșterii constructori erau îndatorați exigențelor călugărilor cistercieni de la Cîrța, sub a căror ascultare se aflau, așa cum am văzut, țara Oltului și țara Bîrsei. Această integrare stilistică poate fi explicată și prin aceea că mulți meșteri veneau de pe șantierele cisterciene din Boemia și Moravia, din Ungaria sau din Polonia,

Fig. 17
Biserica evanghelică Sf. Bartolomeu vedere interioară din cor și absidă.

fiind ei înșiși factori activi de difuzare a goticului timpuriu, agreat de ordinul monahal de la Citeaux. Dar, în condițiile artistice proprii Transilvaniei, ale cărei mijloace economice erau încă destul de modeste — mai ales după invazia tătară —, șantierele care se organizează au o compoziție eteroclită, adesea activitatea lor fiind discontinuă. Decurge de aici un firesc fenomen de diversitate, formele devenite tradiționale ale romanicului întîlnindu-se în combinații și proporții mereu altele cu inovațiile noului val stilistic.

În sudul Transilvaniei, influența șantierelor cisterciene se regăsește la biserica evanghelică din Sebeș-Alba [28], la biserica evanghelică din Drăușeni [29], la biserica evanghelică din Cristian [30], la biserica evanghelică din Hărman [31], la biserica evanghelică din Cincșor [32], semnificativă fiind cu deosebire prezența unor meșteri din această ambianță la construirea catedralei din Alba Iulia. Într-adevăr, acest impozant edificiu — care încununează capitolul arhitecturii romanice din Transilvania — cuprinde numeroase mărturii ale activității unor pietrari provenind cu probabilitate de pe marile șantiere cisterciene de la Tišnov și Třebić [33].

Dar influența șantierelor cisterciene s-a exercitat nu numai în părțile de sud ale Transilvaniei, ci și în partea de nord a voievodatului, unde merită să fie citate, în primul rînd, biserica reformată din Sic și biserica fostei mînăstiri minorite din Bistrița.

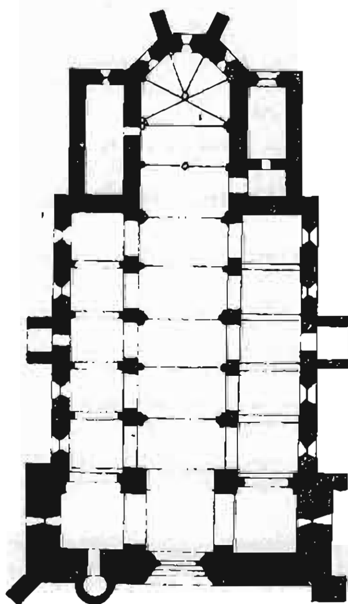
Afectată de unele transformări, biserica din Sic și-a păstrat în esență înfățișarea originală, fiind, adică, o basilică cu trei nave, fără transept [34]. Corpul basilical, cu o zidărie mai rustică, este în întregime tăvănit, între nave sînt deschideri semicirculare și stîlpi dreptunghiulari, lipsiți de profile decorative. Spre răsărit, navele laterale sînt continuate de două capele dreptunghiulare — cu două travee boltite în cruce — care încadrează corul și parțial absida. Spre nord, se află o amplă sacristie boltită în semicilindru. Corul, alcătuit dintr-o singură travee boltită în cruce Fig. 23

Fig. 21—22

Fig. 18
Hălmeag (jud. Braşov), biserica reformată; vedere dinspre sud-vest.



Fig. 19
Hălmeag, biserica reformată; planul.



pe ogive, ca şi absida poligonală, face evident momentul stilistic al goticului cistercian. În acest sens este elocvent arcul triumfal, cu traseu frînt, alcătuit din masivi bolţari dreptunghiulari cu muchiile teşite, care se sprijină pe coloane adosate, prevăzute cu capitele cu croşete supraînălţate de o abacă [35]. Cheile de boltă din cor şi din absidă sînt decorate cu rozete, ogivele au profil în formă de pară şi se descarcă pe colonete cu capitele. Corul păstrează trei mici ferestre circulare trilobe, iar absida are pe latura de nord-vest o largă fereastră circulară cu şase lobi. Celelalte ancadramente ale ferestrelor absidei au fost modificate, dar cornişa de piatră, susţinută pe mici console, constituie un alt element specific pentru monumentele cisterciene.



Fig. 20
Hălmeag, biserica reformată;
vedere dinspre sud-est.

Dincolo de asemănările ce pot fi invocate cu unele monumente cisterciene din sudul Transilvaniei, asemănări explicabile în cadrul unui fenomen artistic comun, este evident că biserica din Sic nu poate fi atribuită, așa cum s-a încercat, șantierului de la Cîrța [36]. O asemenea relație este infirmată nu numai de structura mai arhaizantă a planului, de faptul că navele sînt tăvănite, dar și de sistemul cvadripartit al bolții corului, ca și de profilele de detaliu, diferite de acelea de la Cîrța. Aceste diferențieri permit să se afirme o dată mai mult că influențele cisterciene se manifestau în Transilvania nu doar prin intermediul unui singur șantier — cel de la Cîrța — ci, dimpotrivă, ele rezultau din activitatea mai multor ateliere de proveniențe variate, care erau purtătoarele experiențelor din țările de formație.

În sprijinul constatării de mai sus se află și biserica fostei mînăstiri minorite
din Bistrița [37]. Avînd o singură navă Fig. 25
de mari dimensiuni, un cor alcătuit din două travee și o absidă poligonală, acest edificiu exprimă prin desăvîrșita unitate a spațiului interior concepția-program a comanditarilor: călugării franciscani care acordau o importanță primordială comunicării nemijlocite cu masa de credincioși prin intermediul predicii. Dar, dincolo de noutatea astfel motivată a compoziției spațiale, biserica din Bistrița își trădează apartenența la lumea constructorilor cistercieni prin detaliile de pietrărie conservate cu precădere în cor și în absidă. Cheile de boltă decorate cu rozete, capitelele cu croșete,

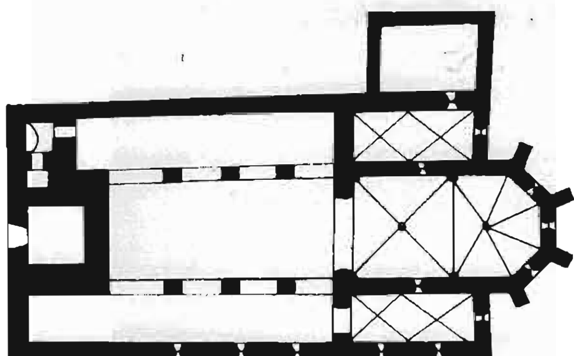
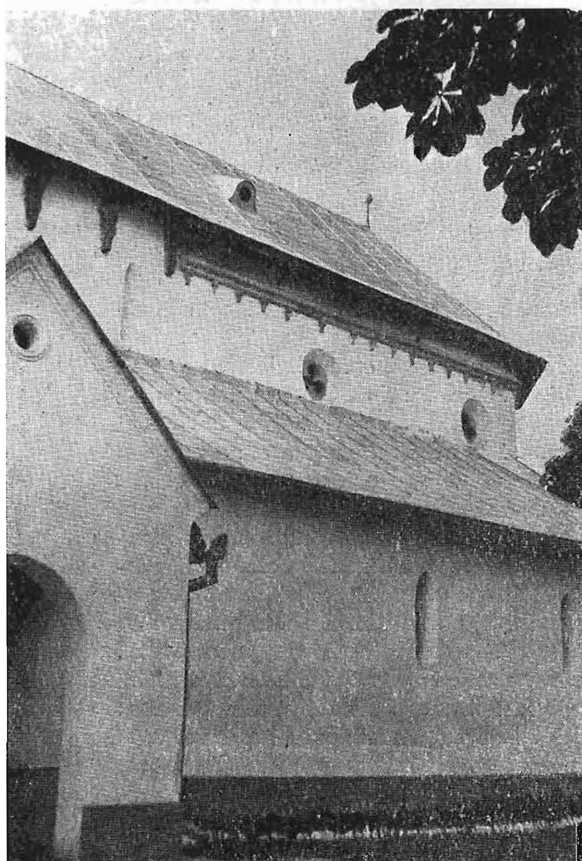


Fig. 21
Sic (jud. Cluj),
biserica reformată;
planul
(situație anterioară
adăugirilor din secolul XX).
Fig. 22
Sic, biserica reformată;
vedere a părții de răsărit:
corul și capela sudică.



bazele turtite ale coloanelor, ca și ferestrele circulare polilobe sînt toate de factură cisterciană. Atrage însă atenția faptul că bolțile corului sînt cvadripartite, iar nervurile ogivelor au o secțiune simplă, dreptunghiulară, caracteristici care, ca și portalul sudic al corului, cu arc treflat, conferă o certă identitate monumentului bistrițean, detașîndu-l de construcțiile înrudite. Știind că biserica din Bistrița a fost construită în ultimul sfert al secolului al XIII-lea, se poate afirma că, în intervalul de cîteva decenii care trecuseră de la invazia tătară, în Transilvania își făcuse tot mai mult loc goticul timpuriu, în varianta sa cisterciană, determinînd în mod autoritar, dar nuanțat, o bună parte din activitatea constructivă a voievodatului.

Deosebit de semnificativă pentru configurația artistică a Transilvaniei din a doua jumătate a secolului al XIII-lea este conviețuirea goticului timpuriu cu romanicul întîrziat, romanic care mai era capabil să se împlinească în realizări monumentale, precum catedrala Sf. Mihail din Alba Iulia sau basilicile din Cincu, Toarcla, Hărman, Hosman, Săcădate [38]. Numărul mare de monumente îndatorate ca plan și plastică arhitectonică stilului romanic ar putea lăsa impresia că arta transilvăneană se afla încă sub autoritatea acestuia. Este însă demn de reținut faptul că elementele gotice de structură — ca de exemplu crucile de ogive —, sau de ornamentică — ancadramente, capitele, console etc — se insinuează tot mai insistent în alcătuirea edificiilor ce se construiesc, determinînd substanțiale modificări de expresie. Deși romanică prin dispoziția planimetrică, prin concepția generală a volumelor, a raportului dintre plinuri și goluri, catedrala Sf. Mihail din Alba Iulia poartă puternice amprente cisterciene, proprii goticului timpuriu fiind nu numai folosirea abilă a bolților în cruce pe ogive, ci și abundența capitelelor cu croșete, sensul mai sprinten al decorației sculptate. Observația este valabilă pentru multe alte edificii, printre cele mai concludente exemple situîndu-se basilica din Drăușeni.



Fig. 23
Sic, biserica reformată;
vedere interioară din cor și absidă.

Fig. 24
Sic, biserica reformată;
pilastru fasciculat din cor.



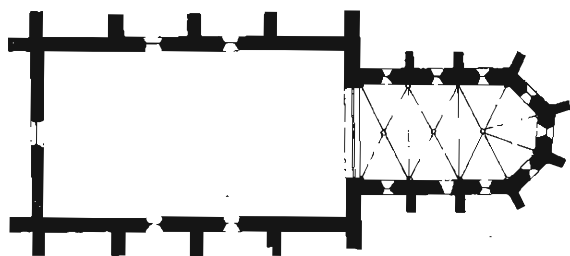


Fig. 25
Bistrița (jud. Bistrița-Năsăud).
Biserica ortodoxă (fostă franciscană);
planul.

Fig. 26
Bistrița, biserica ortodoxă (fostă franciscană),
fațada nordică.





Fig. 27
Bistrița, biserica ortodoxă
(fostă franciscană),
bolțile corului și absidei.

Dar cea mai importantă consecință a pătrunderii goticului timpuriu, cistercian, în Transilvania este modul în care a fost rezolvată în cea de a doua jumătate a secolului al XIII-lea arhitectura bisericilor-sală. Într-o vreme în care era necesară refacerea cît mai lesnicioasă a vechilor lăcașe distruse de tătari, cînd multe așezări sătești ajungeau în situația să-și edifice un lăcaș de cult, biserica-sală se impunea ca soluția cea mai potrivită, atît prin simplitatea planului, cît și prin dificultățile minime de ordin constructiv. Pentru că, în esență, biserica-sală, așa cum o definește chiar numele său, este o construcție cu o singură navă, în mod frecvent tăvănită, prelungită spre răsărit de spațiul sanctuarului și, uneori, accentuată pe latura vestică de verticala unui turn-clopotniță. Biserica-sală este o apariție familiară în arhitectura europeană, regăsindu-se pe o arie largă în toate epocile artistice, din secolul al IV-lea pînă în zilele noastre. Elaborată inițial ca basilică cu o singură navă, în spațiul mediteranean, beneficiar al unei îndelungate tradiții ale artei de a construi în piatră și în cărămidă, biserica-sală a migrat progresiv spre nord, o dată cu răspîndirea creștinismului, fiind ulterior transpusă în lemn, material de construcție mai la îndemîna popoarelor din centrul și nordul Europei. Știind aceste lucruri, nu putem fi de acord cu interpretarea în sens invers propusă de unii cercetători care au considerat că biserica-sală nu este altceva decît transpunerea în zid a unui prototip de lemn [39].

Datorită densei sale răspîndiri în timp și în spațiu, biserica-sală ar putea fi considerată atipică, dar încadrările stilistice devin posibile cu ajutorul rezolvărilor de detaliu și a elementelor de plastică monumentală. În secolul al XIII-lea, sub semnul influenței cisterciene, în întreaga Europă se construiesc numeroase biserici-sală, renunțîndu-se la sanctuarul cu absidă semicirculară — tipic romanică —, acum fiind preferat sanctuarul pătrat, boltit în cruce pe ogive [40]. Sistemului de boltire i se asociază, ca elemente caracteristice, capitelele cu croșete ale arcului triumfal, de asemenea ferestrele circulare polilobe, adevărată marcă a goticului cistercian.

Cu aceste particularități stilistice, biserica-sală își face apariția în Transilvania în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, răspîndindu-se rapid în mediul rural. Alături de monumentele din aceeași familie tipologică, dar care rămîneau îndatorate ca structură și decorație stilului romanic [41], noile construcții au valoarea unei demonstrații: pietrari de formație cisterciană, în căutare de comenzi, se mulțumeau acum chiar și cu lucrări modeste, fiind dispuși să dea curs solicitărilor comunităților sătești, oricît de izolate. Este un moment de maximă expansiune care anunță iminența declinului.

În nordul Transilvaniei, biserica reformată din Nima (Cluj) reține atenția prin execuția foarte îngrijită a zidăriei din mici blocuri de piatră fățuită, în fapt o gresie de o excepțională docilitate. Este o navă de mici proporții, cu sanctuar pătrat, care fusese boltit în cruce pe ogive, mărturie concludentă fiind consolele rămase *in situ*. Ferestrele sanctuarului sînt dreptunghiulare, potrivit unui model răspîndit în arhitectura gotică timpurie, originea sa fiind de căutat nu la bisericile mînăstirilor cisterciene, ci la anexele acestora, în special la dormitoare [42]. Arcul triumfal a dispărut, se păstrează însă semicolonetele de sprijin care, prin bogăția și finețea decorației, constituie principalul argument al valorii artistice a micului monument. Pe un soclu cubic este așezată o bază atică, cu torul inferior turtit și robust — dovadă a unei faze gotice clar formulate —, iar deasupra torului se află două reliefuri de lei minusculi. Semicolonetele sînt scurte dar viguroase, deasupra lor fiind așezate capiteluri bogat decorate. Capitelul nordic este ornamentat cu uriașe foi de acant, în timp ce acela sudic este prevăzut cu croșete, la extremități modelate tot în chip de frunză de acant.

Biserica din Nima poate fi considerată ca un reper al monumentelor de sat

din nordul Transilvaniei, din aceeași familie făcînd parte bisericile din Unguraș, Șieu-Odorhei, Orman, Luncani, caracteristică fiind absența turnului-clopotniță [43].

În sudul Transilvaniei, biserica reformată din Sîntămărie-Orlea (Hunedoara) și biserica ortodoxă din Strei (Hunedoara) par a indica o preferință pentru turnul-clopotniță adosat laturii vestice. Biserica din Sîntămărie-Orlea păstrează încă numeroase elemente romanice localizate pe fațadele turnului — ca ferestre bi- și trigeminate, portalul cu arc semicircular, brîu decorativ în zigzag — dar silueta neobișnuit de zveltă și sanctuarul pătrat, boltit în cruce pe ogive și luminat de o fereastră circulară polilobă indică momentul de generalizare a influențelor cisterciene, fapt care justifică datarea monumentului către 1280 [44]. Spre deosebire de acest frumos edificiu — care, atît prin eleganța proporțiilor, cît și prin calitatea prețioasă a profilelor de piatră, indică prezența unui bun meșter provenind dintr-un șantier cu experiență —, biserica din Strei apare ca o construcție modestă, lipsită de veleități monumentale. În fapt, la o analiză atentă, ea se dovedește a fi o replică simplificată și de mai mici dimensiuni a bisericii din Sîntămărie-Orlea, care va fi pentru multă vreme un prototip al bisericilor românești din părțile hunedorene, ecoul ei în timp stăruind — nu fără inerente transformări — pînă în secolul al XV-lea.

Așadar, reconsiderînd întregul fenomen, se poate vorbi despre cea de a doua jumătate a secolului al XIII-lea ca despre o epocă de afirmare și răspîndire a goticului timpuriu în Transilvania. Dar procesul de afirmare nu a fost nici unitar, nici progresiv. După ce o vreme, mai ales sub autoritatea șantierului de la Cîrța, au fost construite mai multe edificii importante, cu o clară determinare stilistică, treptat, asemenea undelor concentrice pe suprafața liniștită a unui lac, o dată cu pătrunderea în medii tot mai modeste, forța de finalizare se diminuează, singurele realizări reprezentative urmînd a fi bisericile-sală. Întîrziatul gotic timpuriu, adus de cistercieni, nu mai era capabil de progres; el se stingea în limitele propriului program artistic, fără posibilitatea de a deschide drumuri noi. Pentru etapa următoare a goticului transilvănean era nevoie de un nou impuls, dar acesta se va lăsa așteptat cîteva decenii, pînă cînd dezvoltarea centrelor urbane ale voievodatului va asigura o bază prielnică vieții artistice.

Între timp, nu vor lipsi, totuși, cîteva timide încercări de a depăși pragul-limită pe care îl stabilise momentul goticului de inspirație cisterciană. Astfel,

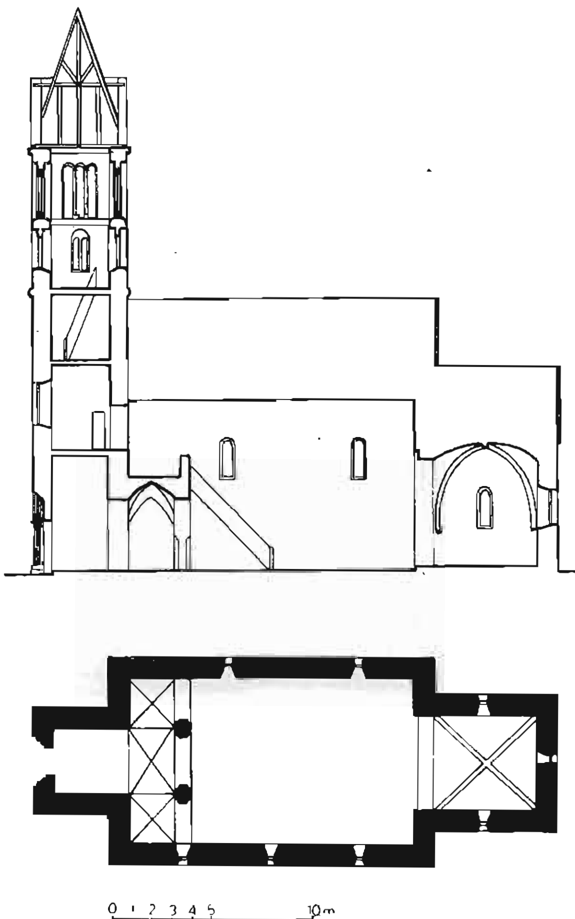


Fig. 28
Biserica reformată (fostă ortodoxă) din Sîntămărie-Orlea (jud. Hunedoara); secțiune longitudinală și plan.

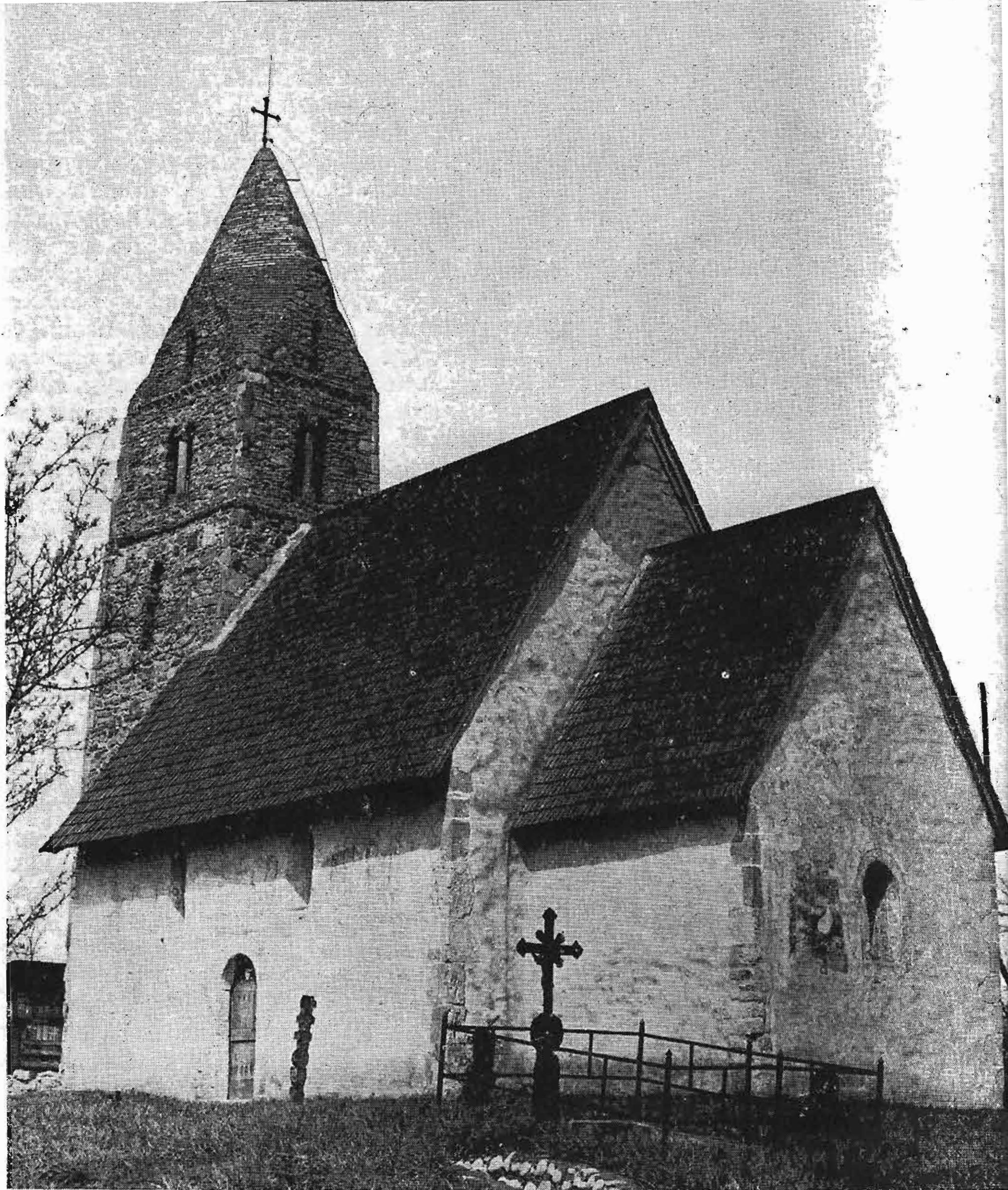


Fig. 29
Biserica ortodoxă din Strei (jud. Hunedoara);
vedere dinspre sud-est.

sînt de semnalat mai multe biserici-sală, care, abandonînd planul pătrat al sanctuarului, au absidă poligonală sprijinită de contraforți. Modeste ca înfățișare, cu zidărie simplă în masa căreia stăruie amintiri romanice și cisterciene, aceste monumente indică totuși un lent proces de evoluție artistică, proces stimulat, neîndoielnic, de activitatea cîte unui meșter pietrar peregrin, la curent cu modificările intervenite în zidirile de epocă, construite în ultimele două decenii ale secolului al XIII-lea. Bisericile din Someșeni, Păcureni, Mecențiu, Sinvăsii, Fughiu, Meșendorf și altele [45], mai toate afectate de modificări ulterioare, ilustrează în mod expresiv o fază prin excelență rustică a goticului

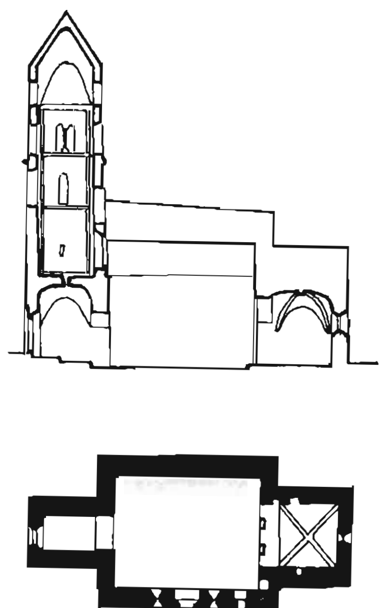


Fig. 30
Biserica ortodoxă din Strei; secțiune și plan.

transilvănean, într-o vreme în care societatea locală se afla în pragul unor mari prefaceri.

Deși dispărută, o mențiune specială se cuvine vechii biserici a Bărăției din Cîmpulung-Muscel, primul vlăstar al arhitecturii gotice la sud de Carpați. Fusese o biserică-sală cu absidă poligonală, prezența contraforților, atît la navă, cît și la absidă, indicînd fără echivoc faza stilistică a goticului. În orice caz, biserica exista în 1300, an în care ea devenea loc de îngropăciune pentru comitele Laurențiu a cărui piatră de mormînt se păstrează în actualul edificiu construit în secolul al XV-lea [46]. Puțin important în aparență, dispărutul monument cîmpulungean reprezintă prima tentativă a goticului de a se instala în spațiul dintre Carpați și Dunăre. Alte încercări vor fi făcute și în secolele XV—XVI, dar, așa cum se va vedea, Țara Românească a rămas neprielnică arhitecturii gotice, ale cărei mlădițe la sud de Carpați vor fi neroditoare.

Note

1. Rogerius, *Cîntec*, p. 81.
2. Singurul document păstrat, care se referă indirect la fondarea mînăstirii Cîrța datează din anul 1223 și se referă la faptul că întemeierea a avut loc în vremea lui Benedict, voievod al Transilvaniei în anii 1202—1206, 1208—1209 *(Documente-Transilvania*, veac. XI—XIII, vol. I, 1951, p. 200). Potrivit unor vechi cronologii ale ordinului cistercian, data întemeierii ar fi chiar anul 1202 *(Originum cistercensi*, Viena, 1877, I, p. 208).
3. În documentul mai sus amintit, din 1223, regele Andrei al II-lea al Ungariei recunoaște că ținutul în care se află mănăstirea Cîrța a fost luat de la români (« terram . . . exemptam de Ballacis »).
4. Mînăstirea de la Igriș (Banat) fusese întemeiată în anul 1179, cu îngăduința regelui Béla al III-lea. Cerecetările arheologice, încă incomplete, au evidențiat fundațiile unei basilici de cărămidă cu trei nave și trei abside, asemănătoare în principiu cu catedrala din Pécs și cu biserica mînăstirii benedictine din Somogyvár (Vătășianu, *Istoria*, p. 23).
5. Este știut că mînăstirea Igriș, care era « mama » mînăstirii de la Cîrța, a fost amplificată și înfrumusețată în timpul regelui Andrei al II-lea, cu intenția de a fi transformată în necropolă regală. Știind că cercetările arheologice au evidențiat la Igriș numai elemente stilistice romanice, este firesc să considerăm că noul așezămînt monastic din țara Făgărașului a fost construit în prima sa formă, în stil romanic, ca și mînăstirea « mamă ».
6. Documentele medievale păstrate se referă în primă mențiune, la următoarele mînăstiri întemeiate anterior invaziei tătare: Sf. Margareta din Meseș (1165), Siniob (1169), mînăstirea de pe Someș (1189), mînăstirea lui Dyenus de pe Criș (1199), Bistra (1211), Sf. Maria de la Cluj (1222), Sf. Duh din Zarand (1225), Sarca de la Hoghiz (1235), Oradea (1236), Almaș (1239) *(Documente-Transilvania*, veac. XI—XIII, vol. I, 1951, doc. 8, 10, 3, 30, 79, 133, 165, 239, 247, 265).
7. În 1204, papa Inocențiu III se plîngea regelui Ungariei că în țara sa sînt prea multe mînăstiri de rit grecesc — ortodoxe, deci — iar în 1234, papa Grigore IX își exprima neliniștea în legătură cu influența

pe care episcopii românilor — « Walati » — o exercită asupra Ungurilor și teutonilor care trec la dînșii, nesocotind episcopul catolic (*Documente-Transilvania*, veac. XI—XIII, vol. I, 1951, doc. 45, 230, p. 28, 275).

8. Dintre numeroasele lucrări consacrate cistercienilor, cităm: Mahn, *Cistercien;* Cali, *Citeaux;* Dimier-Porcher, *Cistercien;* de o excepțională valoare este lucrarea lui Meer, *Cistercien.*
9. Cronicarul medieval Raul Glaber a devenit celebru pentru notația sa că lumea s-a îmbrăcat în « alb vestmînt de biserici » *(candida eclesiaram vestis).*
10. În acest sens trebuie subliniat că mînăstirea Igriș din Banat depindea direct de mînăstirea Pontigny.
11. Programul arhitecturii cisterciene are ca document fundamental scrierea lui Bernard de Clairvaux, *Apologia ad Guilielmum Abbatem.*
12. Dintre multele lucrări privind clădirile fostei mînăstiri Cîrța, cităm doar pe: Reissenberger, *Kerz;* Vătășianu, *Istoria*, p. 96—105; Entz, *Kerc;* Drăguț, *Goticul timpuriu.* În această ultimă lucrare este combătută teza lui Entz G., potrivit căreia mînăstirea Cîrța ar fi fost construită la începutul secolului al XIII-lea de un șantier regal, derivat direct din șantierul cistercian de la Ste. Madeleine din Chateaudun.
13. Potrivit unei cercetări amănunțite efectuate de Marius Tătaru, s-ar părea că deasupra capelelor transeptului ar fi existat niște ascunzători, în poziția existentă și la alte monumente cisterciene, de exemplu la Noirlac și la Eberbach (Tătaru, *Abbatia).*
14. În prezent, spațiul corului cu absida și careul, ale cărui deschideri au fost înzidite, este folosit pentru nevoile de cult ale bisericii evanghelice.
15. Într-un studiu recent se propune existența unei faze romanice, urmată, după invazia tătară, de o fază propriu-zis cisterciană (Busuioc, *Cîrța).* Pînă la efectuarea unor cercetări arheologice, faza romanică poate fi acceptată ca ipoteză de lucru. Important pentru studiul nostru este faptul că monumentul analizat a fost refăcut după invazia tătară, fiind opera unui șantier cistercian care imprimă construcției un stil propriu.
16. La 21 martie 1240, regele Béla al IV-lea dăruia mînăstirii Cîrța veniturile bisericilor din Prejmer, Hărman, Sînpetru și Feldioara *(Documente-Transilvania*, veac. XI—XIII, 1951, doc. 267, p. 319—320. În legătură cu rezervele formulate cu privire la acest privilegiu, a se vedea Vătășianu, *Istoria*, p. 105, nota 1).
17. Jekelius, *Burzenland*, IV—I, p. 149—158, 170—172; Vătășianu, *Istoria*, p. 105—107; Mariana Anghelescu, *Prejmer*, p. 40—49. Acest ultim studiu precizează întreaga evoluție în timp a monumentului, cu toate modificările operate pe parcurs.
18. Actuala boltă în cruce a fost construită în secolul al XVI-lea; dar este sigur că și bolta originară a avut aceeași dispoziție.
19. V. Vătășianu se referă, verosimil, la bisericile din Blankénheim, Oesede, Bunde și Salzdehlem *(Istoria*, p. 106).
20. Jekelius, *Burzenland*, III-I, p. 107—121; Vătășianu, *Istoria*, p. 108—112.
21. În 1833, turnul s-a prăbușit dărîmînd și primele două travee ale colateralului sudic. Merită să menționăm faptul că între turnuri se afla o emporă, amintind ca dispoziție de unele biserici transilvănene de stil romanic: Herina, Acîș, Sebeș-Alba. Turnurile erau prevăzute cu largi deschideri spre spațiul interior; ulterior, aceste deschideri au fost zidite.
22. Horvath, *Emporenbau*, p. 70; Vătășianu, *Istoria*, p. 61; Entz, *Kerc*, p. 32—33; Drăguț, *Goticul timpuriu*, p. 42—43.
23. Cheia de boltă a absidei are o decorație în relief cu aspect de cruce: în mijloc se află un mic trandafir, iar brațele crucii sînt alcătuite din flori de crin stilizate. Se știe că atît trandafirul cît și crinul se numără printre simbolurile medievale ale sfintei Maria, protectoare a ordinului cistercian (Molsdorf, *Symbolik*, p. 22, 143)
24. Lübke, *Mittelalters*, p. 229—230.
25. Încă nerestaurat, acoperit cu straturi succesive de var, portalul vestic lasă să i se citească decorația doar într-o singură zonă curățită experimental.

26. Vătășianu, *Istoria*, p. 61. De remarcat că la Alba Iulia portalul se încheie în arc semicircular, în timp ce la Hălmeag arcul este frînt, fapt care trădează o fază ulterioară.
27. Teza că toate monumentele de inspirație cisterciană din Transilvania au fost realizate de un singur șantier, în speță cel de la Cîrța, a fost susținută de Entz, *Kerz*. Am demostrat cu alt prilej întrucît teza unui singur șantier este construită pe o bază falsă (Drăguț, *Goticul timpuriu)*.
28. La Sebeș, faza cisterciană a lăsat numeroase elemente — chei de boltă cu floarea de măceș, console, fragmente de ogive — identice cu cele de la Cîrța (Heitel, *Sebeș-Alba*, p. 13—17, fig. 9—12).
29. La Drăușeni, martorii cei mai evidențiați ai goticului timpuriu se păstrează în extremitatea vestică a colateralului sudic și constă din colonete cu capitele, cu croșete, din fragmente de ogive și din chei de boltă. Șovăind între formele romanice și cele cisterciene, portalul vestic, bogat articulat, are timpanul tăiat de un arc trilobat.
30. La acest monument se păstrează în fațada de vest singura rozasă cisterciană, cisterciene fiind de asemeni ogivele și cheile de boltă, decorate cu o floare de măceș, cu bustul lui Iisus și, respectiv, cu *Agnus dei*.
31. Aici se mai păstrează o fereastră circulară, polilobă.
32. Și aici se păstrează o fereastră circulară polilobă foarte rustic executată.
33. Pentru fazele de construcție ale catedralei din Alba Iulia, o detaliată analiză la Vătășianu, *Istoria* p. 42—55. Trebuie precizat că mînăstirea Procop din Třebič (Moravia), deși aparținînd ordinului benedictin, a fost reconstruită în secolul al XIII-lea de către un șantier cistercian.
34. Pentru biserica din Sic, a se vedea în primul rînd: Entz, Sebestyen, *Szék;* Vătășianu, *Istoria*, p. 114; Drăguț, *Goticul timpuriu*, p. 45. Principalele transformări intervenite între timp constau în construirea unui masiv turn-clopotniță în colțul de sud-vest și adăugarea unei ample încăperi tăvănite, care sugerează un braț de transept, pe latura de nord.
35. Referindu-se cu precădere la abacele bisericii reformate din Unguraș, Entz Géza a încercat să demonstreze că profilul lor, alcătuit dintr-o plintă și o scotie, ar fi o probă de legătură a respectivului monument cu șantierul mînăstirii Cîrța (Entz, *Kerc*, p. 34). Demonstrația este cu totul neconvingătoare, tipul de abacă amintit regăsindu-se la mai toate monumentele cisterciene, deci putînd veni de ori unde.
36. Entz, *Kerc*, p. 34.
37. Vătășianu, *Istoria*, p. 114—116; Entz, *Kerc*, p. 34—35.
38. Pentru problemele acestei perioade tîrzii a romanicului în Transilvania, Vătășianu, *Istoria*, p. 43—69, cu mențiunea că, potrivit interpretării pe care o propune lucrarea de față, bisericile din Hălmeag și Cristian trebuie considerate ca aparținînd goticului timpuriu cistercian.
39. Teza prototipului de lemn al bisericii-sală a fost avansată de V. Vătășianu *(Istoria*, p. 70—72).
40. Ne-am ocupat pe larg de problemele bisericii-sală în articolul *Strei*, de asemeni în articolul *Goticul timpuriu*. Este necesar să subliniem o dată mai mult că sanctuarul de formă patrulateră nu are, luat în sine, o valoare stilistică întrucît poate fi regăsit în diferite epoci, de la preromanic pînă la baroc. Decisivă pentru faza gotică timpurie este combinarea planului patrulater cu sistemul de boltire în cruce pe ogive și cu un aparat decorativ monumental din care nu lipsesc capitele cu croșete și fereastra circulară polilobă.
41. Biserici-sală de stil romantic s-au construit în Transilvania pînă către începutul secolului al XIV-lea, semnificative fiind biserica romano-catolică din Valea Crișului (Covasna), biserica unitariană din Maiad (Mureș), biserica reformată din Nicolești (Harghita), biserica reformată din Sîntana-de-Mureș (Mureș), biserica ortodoxă din Nucșoara (Hunedoara) etc.
42. Dreptunghiulare sînt și ferestrele dormitoarelor de la Cîrța, același tip de deschidere regăsindu-se la bisericile reformate din Dorolț și din Fizeșul Gherlei (Cluj).
43. Turnul-clopotniță al frumoasei biserici reformate din Luncani a fost construit ulterior. Datată 1290—1299, această biserică prezintă mai multe elemente de plastică monumentală care atestă conviețuirea formelor romanice cu cele ale goticului timpuriu (Vătășianu, *Istoria*, p. 121).
44. Vătășianu *(Istoria*, p. 74—77) datează monumentul « curînd după 1272».
45. Monumentele din această modestă categorie nu au făcut, încă, obiectul unor cercetări speciale, astfel că nici cronologia lor nu este îndestulător precizată. Puținele știri disparate au fost culese, întîia oară, de Vătășianu, *Istoria*, p. 122—124.
46. Lăzărescu, *Laurențiu;* Balș, Șt., *Bărăția*, p. 7—26.

Arhitectura goticului matur și tîrziu în Transilvania (SEC. XIV—XV)

Explozia urbană.
Bisericile de oraș își înalță schelele . . .

a. ARHITECTURA RELIGIOASĂ

După marea invazie tătară, Transilvania avusese de străbătut o perioadă deosebit de grea, fiind necesare mai multe decenii pentru a se recupera nivelul economic existent în preajma distrugătorului an 1241. Înfruntînd opresiunea feudală și dificultățile ce decurgeau din instabilitatea politică, meșteșugarii își organizau tot mai temeinic activitatea, produsele lor reușind să intre în circuitul comercial european. Dezvoltarea producției meșteșugărești a fost un factor hotărîtor în constituirea unor așezări cu caracter urban, nuclee ale viitoarelor orașe transilvănene. În cursul primelor decenii ale secolului al XIV-lea, numărul localităților în curs de urbanizare era destul de important pentru a face evidentă efervescența economică a voievodatului la capătul unui încordat efort de refacere. Dacă anterior invaziei tătare doar Sibiul și Brașovul avuseseră rang de *civitas* [1], dacă ulterior marelui prăpăd, singurul centru urban bine închegat era Rodna, oraș a cărui forță economică se bizuia pe exploatările miniere, în cursul secolului al XIV-lea mențiunile de *civitas* privesc, rînd pe rînd, Clujul, Oradea, Brașovul, Sebeșul, Sibiul, Aiudul, Bistrița, Sighișoara, Timișoara, Orăștie, Aradul, Dejul, Mediașul, Satu-Mare, Sighetul etc [2]. Numeroase documente amintesc despre bunurile produse în atelierele transilvănene, despre meșterii fierari, lemnari, postăvari, olari, aurari, armurieri etc., iar în 1376 aflăm despre reînnoirea statutelor de breaslă din Sibiu, Sighișoara, Sebeș și Orăștie, orașe în care existau pe atunci 25 ramuri meșteșugărești [3]. La revirimentul economic a contribuit într-o măsură importantă faptul că principalele localități beneficiau de privilegiile acordate coloniștilor sași așezați în calitate de « oaspeți » pe « pămîntul crăiesc ». Înarmați cu aceste privilegii, sașii s-au apărat energic împotriva marilor feudali care încercau să le știrbească proprietățile, izvoarele de epocă menționînd adeseori confruntări sîngeroase, incendii și prădăciuni. În această luptă, orașele transilvănene au găsit un protector constant în dinastia angevină, ale cărei interese erau, de asemenea, în conflict cu înalta feudalitate afectată de politica prea autoritară a regilor Carol Robert (1308—1342) și Ludovic cel Mare (1342—1382).

Pe fondul întregului proces de efloreseență economică, în directă legătură cu explozia urbană, se conturează o adevărată întrecere între tinerele orașe, întrecere menită să le asigure noi piețe de desfacere, cît mai multe zile de tîrg, cît mai multe drepturi politice. În cadrul acestei ambițioase întreceri, un loc de seamă avea să revină refacerii vechilor biserici și înlocuirii lor cu edificii mai impozante, mai bogat decorate, capabile să atragă atenția pele-

rinilor și a negutătorilor de pretutindeni. Căci, să nu se uite, în evul mediu, cînd întreaga activitate socială se dezvolta sub imperiul concepțiilor religioase [4], una dintre cele mai rentabile investiții putea fi un lăcaș de cult care beneficia fie de legenda unui miracol, fie de o măreție sau de o frumusețe deosebită care puteau fi convertite în legendă. Departe de a fi doar simple acte de devoțiune, marile catedrale construite în secolele XIII—XV, epocă de expansiune și de apogeu a arhitecturii gotice, au exprimat, pe de o parte, dorința de afirmare a comunităților orășenești în lupta lor socială și politică, pe de altă parte — și nu în ordine secundă —, ele au reprezentat adevărate instrumente de interes economic. Încă din faza de construcție a bisericii, comunitatea respectivă beneficia de importante scutiri de taxe și de danii din partea credincioșilor [5]. După terminarea lucrărilor, în funcție de mărimea și de strălucirea lăcașului nou-construit, orașul dobîndea o sporire a numărului zilelor de tîrg, dreptul de tîrg fiind în evul mediu unul dintre cele mai stimulatoare pentru activitatea meșteșugărească și comercială. Într-adevăr, dreptul de a ține tirg în anumite zile de sărbătoare, de hramul unor sfinți cu prestigiu, asigura venirea multor pelerini și curioși, virtuali cumpărători, dădea prilejul necesar meșteșugarilor să-și arate măiestria și să-și vîndă mărfurile, scutindu-i de cheltuielile de transport la mari distanțe, pe drumurile atît de grele și pline de primejdii ale epocii.

Nu va surprinde, așadar, că, în Transilvania secolului al XIV-lea, într-o vreme în care tinerele orașe se întreceau în a-și consolida pozițiile economice, au apărut, la scurtă distanță în timp, schelele bisericilor parohiale ce se doreau reconstruite, mărite, înfrumusețate. Reluarea activității constructive în proporții de masă și în raport cu noile exigențe nu era, însă, posibilă doar cu mijloacele șantierelor locale, prea modeste și prea rusticizate. Ambiția constructivă a orașelor transilvănene se cerea servită de șantiere puternice și cu experiență, ca acelea pe care meșteșugarii și negutătorii localnici avuseseră, neîndoielnic, ocazia să le vadă prin țările străine, prin Ungaria, Slovacia, Boemia, Germania, țări cu care legăturile comerciale erau deosebit de active.

La solicitările comunităților orășenești, la care se vor adăuga și alte categorii de comanditari, Transilvania va fi literalmente invadată de numeroși constructori, de pietrari, de pictori muraliști, pe seama activității acestor meșteri veniți din diferite părți ale Europei avînd a explica nu numai o foarte rapidă dezvoltare a șantierelor, dar și caracterul eclectic al realizărilor. Practic, datorită meșterilor amintiți, Transilvania reintra în marea horă a artei gotice europene, beneficiind de numeroase inovații tehnice și de expresie a căror asimilare va avea consecințe imediate pentru activitatea propriilor săi făuritori de bunuri artistice.

Vorbind despre circulația artiștilor, a arhitecților și a constructorilor în țările Europei medievale, sînt necesare cîteva precizări. De regulă, în lucrările de istoria artei se consideră că spațiul european a fost compartimentat în mari centre artistice și în provincii ale acestor centre. În această perspectivă, Franța catedralelor este prezentată ca o adevărată metropolă a artei gotice, de aici iradiind pînă departe tipurile de plan, tehnica de construcție, repertoriul de forme arhitectonice și decorative. Aparent, explicația pare logică și convingătoare, dar ea este departe de a fi adevărată, analiza atentă a datelor demonstrînd natura sofistică a raționamentului de mai sus. În fapt, Franța marilor catedrale prezintă o flagrantă etajare a activității artistice: în timp ce în principalele orașe se înălțau miraculoasele dantele de piatră ale bisericilor gotice, în micile așezări comunitățile mai modeste construiau edificii pe măsura propriilor posibilități, mici ca dimensiuni, sărace ca decorație. La numai cîțiva kilometri de Paris sau de Chartres pot fi văzute bisericuțe cu arhitectură simplă, lipsită de pretenții, surprinzătoare prin conservatorismul și provincialis-

mul formelor. Așa sînt bisericile din Lutz-en-Dunois, Yron, Lavardin, Areines, Saint Jacques-des-Guerets și foarte multe altele care, toate laolaltă, definesc existența unui nivel provincial al artei franceze din epoca de strălucitoare autoritate a goticului. *Mutatis mutandis*, nu altfel stau lucrurile în Germania, în Italia sau în Țările de Jos, pretutindeni arta provincială ocupînd un loc deosebit de larg în suprafață, deosebit de persistent în timp.

Fără a intra aici și acum în detaliile acestei complexe probleme, încă prea puțin studiată, este necesar să aducem în prim-planul atenției adevărul că marile opere de artă, ca realizări de excepție, sînt datorate unor artiști de vîrf care, oricît de importanți ar fi pentru o anume epocă, nu pot fi confundați cu epoca însăși. Cu alte cuvinte, pentru o cît mai temeinică înțelegere a creației artistice dintr-o perioadă dată, este necesar să fie cunoscută nu numai activitatea maeștrilor iluștri ci, deopotrivă, și activitatea meșterilor provinciali cărora li se datorează, în ultimă instanță, configurația de masă a unui fenomen artistic, aportul acestora din urmă la statornicirea unui cadru stilistic fiind hotărîtor.

Într-adevăr, în timp ce artiștii de seamă au fost, în cursul evului mediu, prizonierii marilor lucrări, fiind vegheați de gelozia posesivă a comanditarilor bogați, micii meșteri se aflau adeseori în criză de comenzi, obligați uneori să călătorească la mari distanțe în căutare de lucru. Pietrarii-constructori, cioplitorii, sculptorii, pictorii muraliști — în general acele categorii de artizani care nu-și puteau desfășura activitatea într-un atelier stabil — au devenit, în condițiile unei activități itinerante, factori de legătură artistică între diferitele țări ale Europei medie-



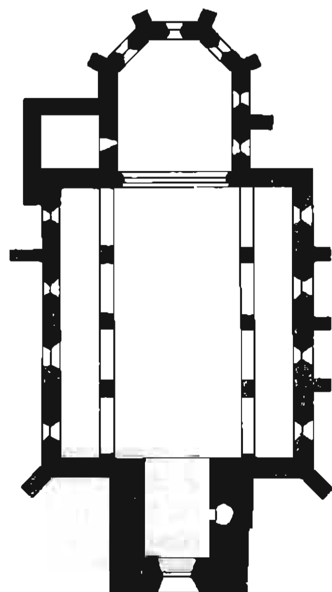


Fig. 31
Biserica evanghelică din Teaca (jud. Bistrița-Năsăud), vedere generală.
Fig. 32
Biserica evanghelică din Teaca, planul.

vale, purtători de experiențe și forme stilistice care, datorită lor, au intrat mai lesne în circuitul internațional. Este bine cunoscută în literatura de specialitate acea fază a artei de curte din secolul al XIV-lea, denumită « goticul internațional ». Născut la curtea regală a Franței, în timpul dinastiei de Valois, stilul gotic internațional, « le beau style », a fost în realitate un fenomen artistic îngust, caracteristic numai mediului înaltei feudalități, în timp ce, în aceeași epocă, goticul provincial făurit de meșterii peregrini prezintă mult mai multe elemente comune, la scară europeană — și aparținînd unor pături sociale incomparabil mai largi.

Așadar, atunci cînd se analizează faptele de artă din Transilvania secolului al XIV-lea și în continuare, nu trebuie să se vadă în formele provinciale ale monumentelor locale dovezi de izolare sau de rămînere în urmă la modul absolut. În fapt, goticul transilvănean a beneficiat de numeroase experiențe proprii șantierelor europene provinciale de epocă, în unele cazuri intrînd în legătură chiar cu ateliere de primă categorie, așa cum s-a întîmplat la Sebeș-Alba, unde au lucrat meșteri provenind de la șantierul domului Sf. Vitus din Praga.

În primele decenii ale secolului al XIV-lea, pătrunderea noului stil s-a făcut cu timiditate, caracteristică fiind permanenta îngînare cu amintirile încă puternice ale arhitecturii romanice. Dintre puținele monumente construite în această perioadă, notabilă este biserica evanghelică din satul Teaca (jud. Bistrița-Năsăud). De tip basilical, cu trei nave și cu un puternic turn-clopotniță pe latura de vest, acest edificiu își trădează apartenența la momentul gotic doar prin silueta mai elansată, prin absida de plan poligonal și prin deschiderile în arc frînt. Altminteri, structura basilicală asociată cu masivitatea și sobrietatea formelor și cu proporțiile reduse ale deschiderilor constituie o evidentă referință la fondul romanic tradițional.

Afectate de transformările ulterioare, dar aparținînd aceleiași perioade și ridicînd probleme asemănătoare din punct de vedere stilistic, bisericile din satele Bunești, Copșa Mare și Abram indică aceeași fază de trecere progresivă spre formele arhitecturii gotice [6].

Primul monument gotic din Transilvania este corul catedralei romano-catolice din Alba Iulia. Atribuit verosimil episcopului Andrei Szechy (1319—1356) [7], noul cor — care înlocuiește absida romanică — este alcătuit dintr-o îngustă travee boltită în cruce pe ogive Fig. 33



Fig. 33
Catedrala romano-catolică Sf. Mihail din Alba Iulia; corul gotic.

și o absidă adîncă, cu șapte laturi. Repertoriul de forme este aici caracteristic goticului matur, bolțile au trasee suple, capitelele au o decorație cu vrejuri ușoare, iar ferestrele sînt largi, dominînd plinul zidăriei.

În condiții cu totul excepționale, beneficiind de sprijinul direct al casei

regale, în anii 1342—1372 a fost construită la Oradea o amplă catedrală, poate cel mai amplu și mai complex edificiu gotic din Transilvania. Menită să adăpostească mormîntul regelui Ladislau cel Sfînt — al cărui cult s-a bucurat de o deosebită prețuire în timpul dinastiei angevine [8] —, catedrala din Oradea a dispărut, descrierea ei fiind posibilă doar pe baza datelor arheologice și a mărturiilor documentare. Se știe că era o biserică-hală, cu trei nave și două turnuri în fațada de vest [9]; corul, prevăzut cu deambulatoriu și corolă de capele, era la rîndul său încadrat cu două turnuri. Tipul de biserică-hală, caracterizat prin înălțimea egală a navelor, s-a constituit încă în cadrul arhitecturii romanice din Franța și Germania și se pare că-și are origina în construcțiile marilor cripte. Preluată de arhitectura goticului matur, biserica-hală s-a răspîndit mai ales în Germania și de aici în Polonia și în Boemia, un rol deosebit de important în difuzarea sa revenind marelui atelier al familiei Parler din Schwäbisch-Gmünd. Stadiul actual al cercetării nu permite rezolvarea problemelor de filiație [10], semnificativ este însă corul cu deambulatoriu și corolă de capele, dispoziție caracteristică marilor biserici de pelerinaj, cum se dorea și necropola lui Ladislau cel Sfînt din Oradea.

Construită neobișnuit de repede, biserica orădeană s-a dovedit a fi foarte șubredă, căci în 1446 era deja dărăpănată. Mai curios pare faptul că ea nu s-a bucurat de acel prestigiu care înlesnește înrîuririle, complexa ei compoziție rămînînd unică în Transilvania.

În mediul orașelor libere transilvănene, arhitectura gotică va urma alte căi, modelîndu-se din deceniu în deceniu, în funcție de propriile mijloace și tradiții, în funcție de variatele relații artistice, pînă la începutul secolului al XVI-lea. Schematizînd puțin, se poate afirma că marile biserici de oraș din Transilvania au fost construite în intervalul 1350—1500, interval care coincide cu deplina maturizare a goticului în voievodatul intracarpatic.

Dar înainte să înceapă campania de construcții a marilor biserici gotice de

Fig. 34
Bistrița, biserica evanghelică;
vedere a corului și absidei gotice.



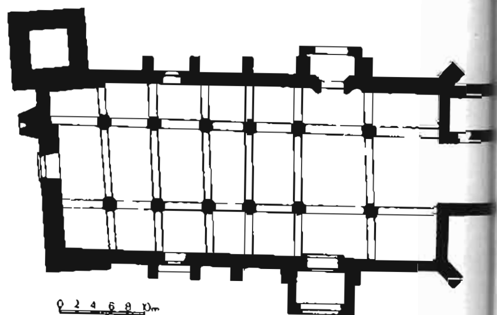


Fig. 35
Bistrița, biserica evanghelică;
planul.

oraş, formele de întîlnire dintre romanic şi gotic persistă în mai multe localităţi mici, dar prospere, ale căror comunităţi făceau eforturi să înalţe lăcaşe potrivite cu ambiţiile de afirmare. Aşa este biserica evanghelică din Reghin, la care se lucra în anii 1321—1330, aşa este şi biserica evanghelică din Bistriţa [11]. (Fig. 14—15) Avînd azi o înfăţişare impozantă, rezultat al transformărilor şi amplificărilor din secolele XV—XVI, biserica din Bistriţa păstrează din prima etapă a construcţiei gotice un cor scurt, cu absidă poligonală, volumul sanctuarului fiind disproporţionat de mic în raport cu corpul navelor.

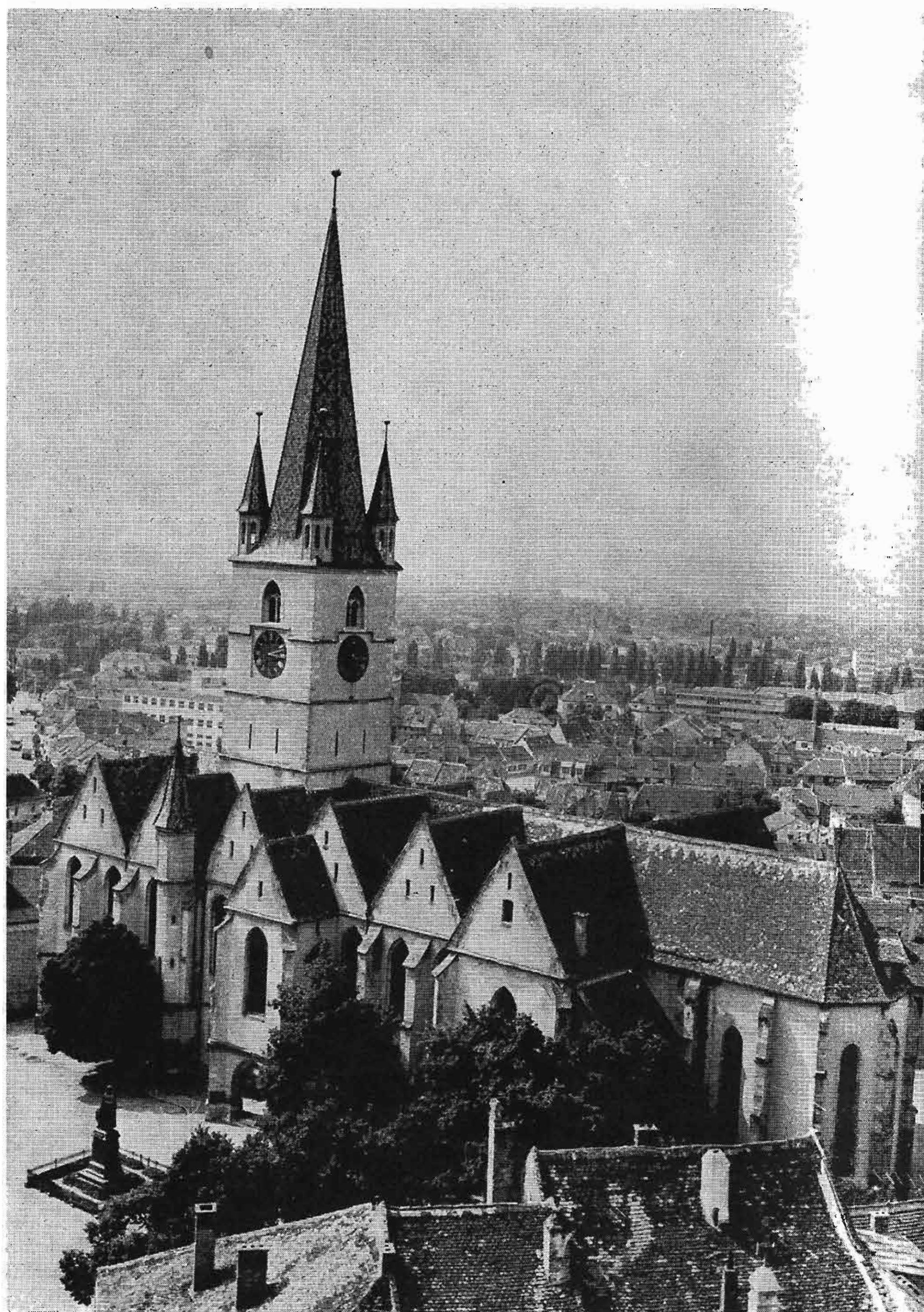
O adevărată antologie a arhitecturii gotice transilvănene este oferită de actuala biserică parohială evanghelică din Sibiu, (Fig. 36) monument care anterior Reformei a avut hramul Sf. Maria [12]. Începută către mijlocul secolului al XIV-lea, a fost plănuită ca o basilică cu transept de tip tradiţional, ceea ce nu surprinde dacă ne reamintim că Sibiul se află într-o zonă de puternică autoritate artistică a mînăstirii cisterciene de la Cîrţa. În formă iniţială, monumentul era alcătuit dintr-un corp basilical cu trei nave, din transept, cor cu absidă şi un masiv turn-clopotniţă pe latura de vest. Din prima etapă, încheiată către 1373, se mai păstrează, fără transformări importante, doar transeptul şi corul. Bolţile în cruce pe ogive, cu profile robuste, ca şi consolele cilindrice terminate în jumătate de con trădează o dată mai mult persistenţa amintirilor cisterciene. Nu lipsesc însă şi forme mai evoluate, ca de exemplu, consolele prismatice şi ferestrele bipartite, largi şi înalte. Spre sfîrşitul secolului al XIV-lea, era destul de avansată şi construcţia corpului basilical, la a cărui execuţie participaseră şi pietrari provenind de la marele şantier al domului Sf. Vitus din Praga, ajunşi la Sibiu prin intermediul şantierului bisericii din Sebeş [13]. Renunţînd la sistemul legat, corpul basilical a avut de la început un număr egal de travee pentru nava centrală şi pentru navele laterale, dar înfăţişarea sa actuală se datorează transformărilor din secolul al XV-lea. După o întrerupere de cîteva decenii, provocată de grelele încercări prin care a trecut Transilvania în urma primelor invazii otomane, lucrările la biserica sibiană au fost reluate. În 1448, edificiul a fost amplificat prin construirea, către vest, a unei ample capele, ferula, cu dispoziţie trinavată şi bolţi în cruce pe ogive. Între timp, tipul de biserică-hală se impusese în ambianţa voievodatului transilvănean, ceea ce explică încercarea de modificare a dispoziţiei spaţiale în raport cu noua modă.

Aşa se explică faptul că în 1471 au început lucrările de lărgire şi de înălţare a navelor, iar în nava sudică a fost amenajată o tribună, deasupra căreia bolţile în reţea indică cu claritate faza tîrzie a arhitecturii gotice. Semnificativă pentru acelaşi moment stilistic este şi dispariţia capitelelor, arcurile ogivelor din nava centrală prelungindu-se fără nici o cezură în colonetele de sprijin. Cu supraînălţarea turnului-clopotniţă, terminată în 1499, şi construirea pridvoarelor de pe laturile de nord şi de sud, biserica sibiană ajungea la înfăţişarea de azi [14]. Deşi modelată, într-un răstimp îndelungat, în contact cu diferite faze ale arhitecturii gotice, expresia edificiului sibian se impune prin masivitatea formelor şi prin sobrietatea decoraţiei, amprenta arhaizantă a momentului de debut rămînînd precumpănitoare.

În legătură cu activitatea şantierului sibian din a doua jumătate a secolului al XIV-lea trebuie pusă şi construirea frumoasei biserici evanghelice din satul Richiş (jud. Sibiu), o basilică lipsită (Fig. 41—42) de turn, dar al cărei sanctuar este încadrat de două capele, cea nordică cu funcţie de sacristie. [15] Deşi planimetric monumentul ar putea fi raportat la biserica Sf. Mihail din Cluj — despre care va fi vorba mai tîrziu —, cheile de boltă şi alte elemente de piatră neprofilată sînt îndeaproape înrudite cu cele ale bisericii Sf. Maria din Sibiu.

Spre deosebire de biserica din Sibiu, (Fig. 43) aceea din Sebeş-Alba [16] are o expresie foarte frămîntată, fiind puternic marcată de istoria oraşului însăşi. În ambiţioasa

Fig. 36
Sibiu, biserica evanghelică;
vedere generală.



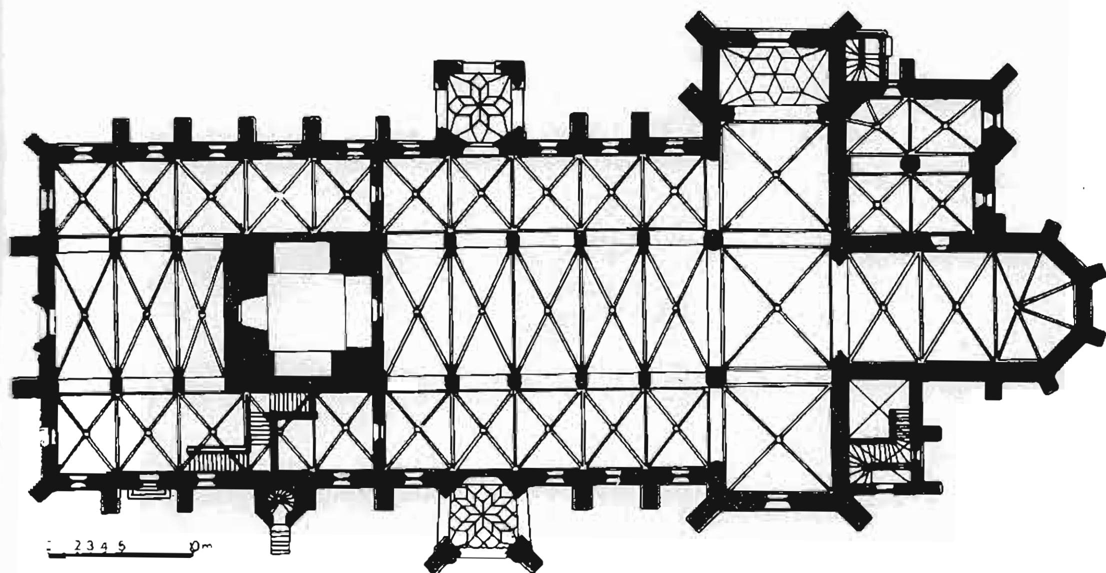


Fig. 37
Sibiu, biserica evanghelică,
plan.

întrecere dintre orașele transilvănene, mica așezare de pe rîul Sebeș a încercat să pună în umbră cele două rivale învecinate: Sibiul și Alba Iulia. Curînd după 1361 a fost inițiată reconstruirea vechii biserici romanice care suferise la rîndul ei importante transformări după invazia din 1241—1242, transformări datorate unui șantier de filiație cisterciană. De mari dimensiuni, conceput pe sistem hală, cu patru perechi de stîlpi bogat articulați, corul bisericii din Sebeș-Alba vădește prezența unui atelier experimentat atît prin logica subtilă a compoziției arhitectonice, cît și prin abundența decorației sculptate. Remarcabil este regimul inegal al traveelor: mai largi spre interiorul bisericii, mai înguste spre absidă, ceea ce creează un efect de mare adîncime, sporind impresia de monumentalitate. Decorul sculptat al interiorului constă din capitele cu frize de vrejuri vegetale, populate cu figuri fantastice, iar cheile de boltă sînt individualizate prin reliefuri cu motive florale, cu măști umane și embleme heraldice. Stîlpii articulați sînt prevăzuți cu console și baldachine pentru statui, azi dispărute, dar cîteva statui (apostolul Petru, apostolul Pavel, sf. Maria, sf. Ștefan?, sf. Nicolae) se păstrează pe consolele parietale, console de asemenea decorate cu reliefuri. Exteriorul este încă și mai bogat ornamentat: pe contraforți se etajează statui pe console, adăpostite de baldachine, și reliefuri înalte, găzduite de nișe polilobe cu caracteristice profile gotice [17].

Atît concepția spațială a corului bisericii din Sebeș-Alba, cît și decorația sculptată se explică prin relații cu vestitul șantier al familiei Parler. Pentru arhitectură este concludentă asemănarea cu corul bisericii Sf. Sebaldus din Nürnberg, construit de Heinrich Parler cel Tînăr în anii 1361—1372, anul 1361 constituind un prețios termen *post quem*. Decorația sculptată, în special cheile de boltă și consolele, prezintă indubitabile identități stilistice cu catedrala Sf. Vitus din Praga, al cărei șantier era

Fig. 38
Sibiu, biserica evanghelică;
vedere din nava centrală.
Fig. 39
Sibiu, biserica evanghelică,
vedere a bolților colateralului sudic
și a încăperii de deasupra pridvorului adiacent.





condus de Peter Parler. Știind că o cheie de boltă are un relief cu stema regelui Ludovic de Anjou, se poate afirma că în 1382 construcția corului
Fig. 44–46 din Sebeș era terminată. În fapt se termina cel mai valoros monument al arhitecturii gotice din Transilvania, operă care exprimă în cel mai înalt grad disponibilitatea artistică a mediului local, capabil să se înscrie pe orbita unor experiențe de autoritate europeană.

Dar, după marele efort necesar realizării pretențiosului edificiu, epuizați și de construcția centurii fortificate a orașului, sebeșenii nu au mai dispus de mijloacele necesare pentru refacerea integrală a bisericii [18]. În cursul secolului al XV-lea se mai fac doar unele lucrări menite să armonizeze corul gotic

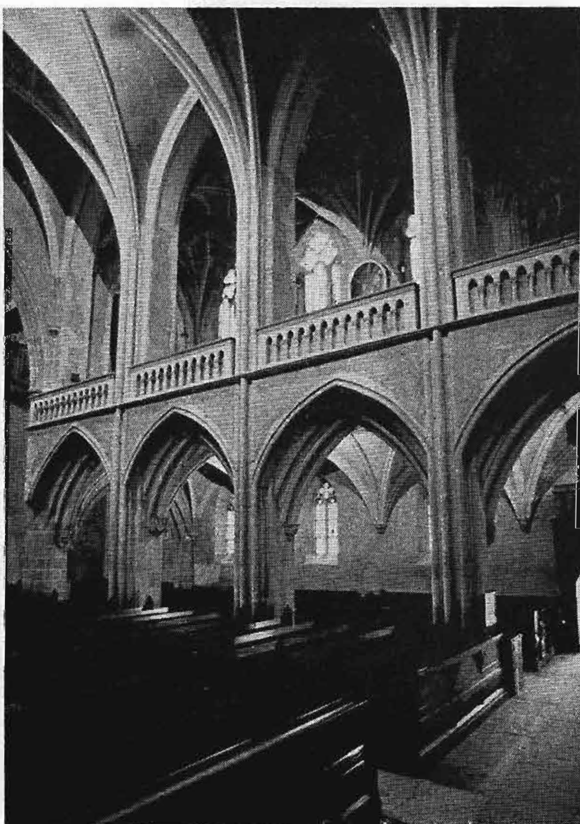


Fig. 40
Sibiu, biserica evanghelică, vedere interioară spre colateralul sudic.

cu corpul basilical mai vechi. În același timp s-a executat o galerie care unește tribunele navelor laterale în fața corului. Această galerie (lettner), destinată patriciatului orășenesc, poartă pecetea goticului tîrziu, formele flamboyante pledînd pentru o datare către 1500 [19]. Contrastul dintre corul gotic, monumental, generos ornamentat, și corpul basilical, scund și sărac, conferă bisericii din Sebeș o înfățișare originală, greu de confundat, exprimînd în același timp o realitate istorică agitată și neprietenoasă.

Gîndul neîmplinit al cetățenilor din Sebeș-Alba — ridicarea unei ample biserici-hală — avea să se concretizeze la Brașov și Cluj, așezări puternice, care dispuneau de mijloace incomparabil mai bogate decît micul oraș de pe Sebeș. La Cluj [20], lucrările pentru construirea bisericii Sf. Mihail au început curînd după 1349, într-o primă etapă fiind executat corul. Alcătuit din trei travee și o adîncă absidă pentagonală, corul bisericii din Cluj exprimă fără echivoc formele goticului matur: sever și monumental ca volum arhitectonic, el are bolți în cruce care se descarcă pe grupuri de trei colonete angajate, contraforții sînt zvelți, iar ferestrele, tripartite, sînt largi și înalte, conferind construcției o înfățișare aerată.

În continuare, construcția bisericii din Cluj a străbătut mai multe etape [21] și s-ar părea că, încă de timpuriu, la stabilirea planului, ca și la realizarea decorației și a modelaturii, un rol important a revenit unor meșteri provenind de la șantierul bisericii Sf. Elisabeta din Košice (Slovacia) [22]. Conceput F 47–
ca o biserică cu trei nave și două turnuri spre vest, monumentul clujan a rămas în fapt neterminat, pentru că turnurile nu au depășit înălțimea navelor, fiind cuprinse în cele din urmă sub pantele aceluiași amplu acoperiș [23]. Capelele laterale ale corului sînt primul indiciu al confluențelor cu șantierul din Košice, unde aceeași dispoziție se realiza la biserica Sf. Elisabeta, încă înainte de sfîrșitul secolului al XIV-lea. Navele sînt inegale ca deschidere: nava cen-

trală, mai largă, are traveele aproape pătrate, în timp ce navele laterale (cea nordică este mai îngustă) sînt alcătuite din travee dreptunghiulare. Racordarea navelor laterale cu cele două capele ale corului se face cu ajutorul unor ziduri dispuse oblic [24]. Această dispoziție a fost gîndită de la început și asigură o modulare treptată a volumelor, modulare care se regăsește și la portale, fiind vorba despre o caracteristică proprie goticului tîrziu în varianta elaborată de șantierul de la Košice. Stîlpii și pilaștrii, bogat fasciculați, susțin bolțile pe intradosul cărora nervurile desenează trasee stelare, primele de acest fel în Transilvania. Rafinarea și complicarea profilelor, încărcarea decorativă evidentă mai ales la contraforții fațadei vestice (pe suprafața cărora se etajează lesene reunite prin arcaturi trilobate, fleuroane și fiale), totul indică epoca flamboyantă a goticului. Dar elementele cele mai caracteristice rămîn portalele. Cel de nord are o deschidere cvadrilobă desenată de profile delicate care descriu o acoladă, totul fiind încadrat de un chenar robust, cu retrageri în trepte, abundent decorat cu frunze, fleuroane și fiale. Portalul vestic are două deschideri dreptunghiulare, cu baghete încrucișate, încadrate într-un larg chenar, cu trei retrageri succesive, care în partea superioară se încheie în segmente de cerc ale căror articulații sînt marcate cu fiale. Luneta portalului, foarte înaltă, este decorată cu stema imperială a lui Sigismund de Luxemburg, cu stemele reunite ale Boemiei, Moraviei și Ungariei, precum și cu o stemă separată a Ungariei. Acest aparat heraldic permite datarea portalului în ultimii ani ai domniei lui Sigismund. Cîțiva ani mai tîrziu, în 1442, jumătatea superioară a stemei imperiale a fost îndepărtată pentru a face loc unui relief ce reprezintă pe arhanghelul Mihail străpungînd balaurul. Șovăielnic proporționat, dar expresiv în stîngăcia formelor sale robuste, acest relief este piesa cea mai importantă din decorul sculptat al bisericii clujene, decor constînd din cîteva console și capitele, de asemenea din cîteva reliefuri

Fig. 41
Biserica evanghelică din Richiș (jud. Sibiu), planul.

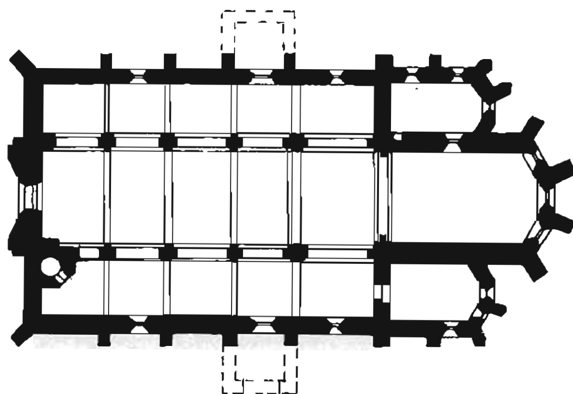




Fig. 42
Biserica evanghelică din Richiș, vedere interioară

Fig. 43
Sebeș-Alba, biserica evanghelică,
vedere generală (acuarelă din secolul al XIX-lea).

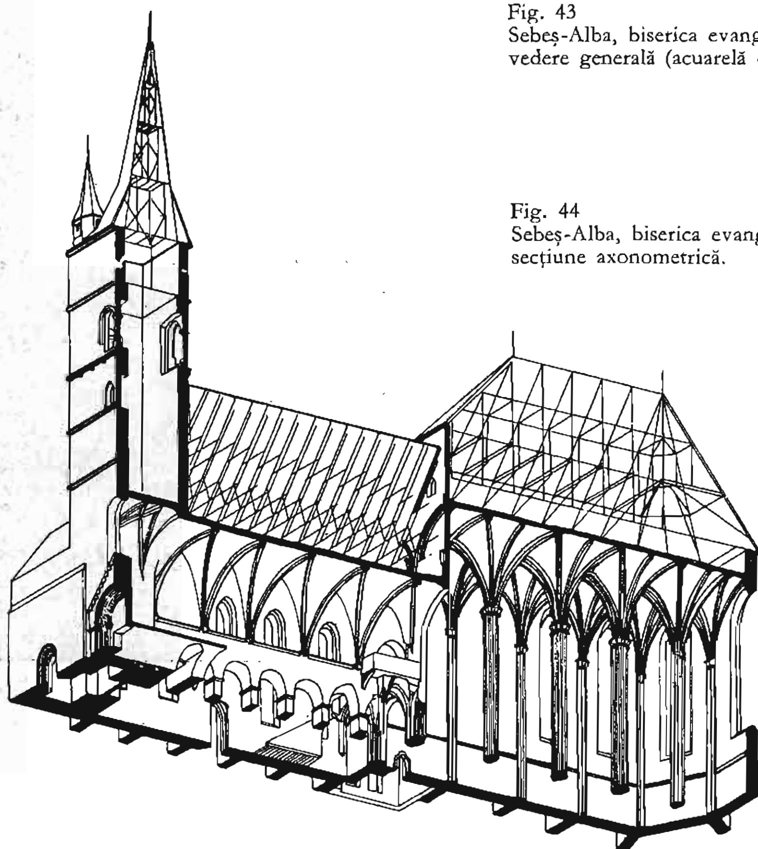


Fig. 44
Sebeș-Alba, biserica evanghelică,
secțiune axonometrică.

incastrate în fațade [25]. Alcătuit în principal din motive vegetale, tratate destul de afînat, repertoriul ornamental al capitelelor este agrementat și cu reprezentări figurative: o mică scenă de luptă între doi bărbați, o alegorie a mîntuirii, Cain și Abel, o scenă de vînătoare, Adam și Eva.

Fără să dispună, deci, de o decorație bogată, monumentul clujan reține atenția prin bunele proporții generale, prin spațiul interior aerat și armonios organizat, fiind cel mai reușit exponent al tipului de biserică-hală din Transilvania. În același timp, biserica Sf. Mihail din Cluj pare să fi fost prima etapă din activitatea în spațiul intracarpatic a pietrarilor și constructorilor proveniți de pe șantierul catedralei din Košice.

Dar edificiul care a devenit prin excelență un simbol al goticului transilvănean este Biserica Neagră din Brașov [26]. Începută înainte de sfîrșitul secolului al XIV-lea — documentele amintesc anul 1383 și inițiativa preotului Thomas —, noua construcție a avut ca prim model biserica din Sebeș-Alba, de la care a fost preluată ideea corului de tip hală cu trei nave. Marele incendiu din 1689, care a înnegrit biserica, este cauza refacerii bolților corului, iar cercetările recente dovedesc că dispoziția stîlpilor nu a rămas cea inițială. La început, spațiul navelor corului (28×16,5 m) era compartimentat în cîte cinci travee cu ajutorul a cinci perechi de stîlpi — azi mai sînt doar trei perechi de stîlpi —, partea estică fiind întregită de o absidă cu șapte laturi. Ca și la Sebeș-Alba, contraforții sînt decorați cu statui sub baldachine [27], iar în partea superioară, ei sînt prelungiți de verti-

Fig 51

Fig. 45
Sebeș-Alba, corul bisericii evanghelice
văzut dinspre nord-est
(în prim plan, capela Sf. Iacob).





Fig. 46
Sebeș-Alba, biserica evanghelică,
vedere interioară din corul gotic
(în ultimul plan, altarul gotic).



Fig. 47
Cluj, biserica romano-catolică Sf. Mihail, vedere dinspre sud-vest.

Fig. 48
Cluj, biserica romano-catolică Sf. Mihail; vedere interioară din cor și absidă.

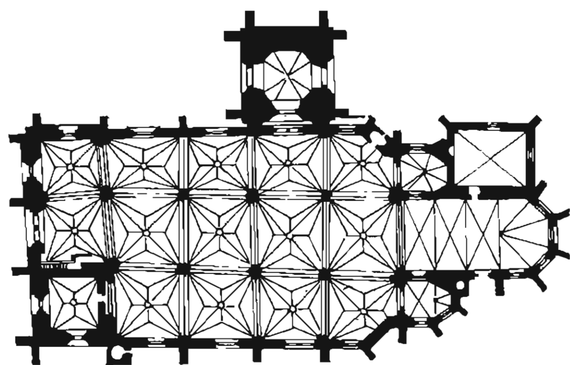
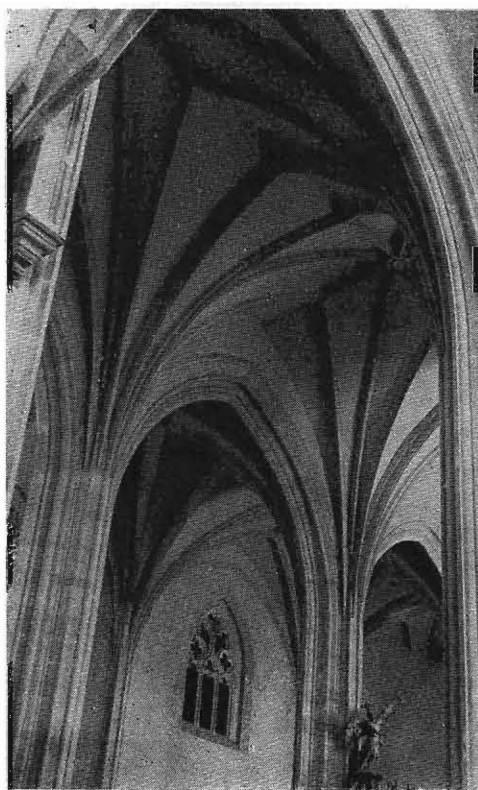


Fig. 49
Cluj, biserica romano-catolică Sf. Mihail; planul.



Fig. 50
Cluj, biserica romano-catolică Sf. Mihail; bolțile navelor.



calele unor pinacli piramidali, împodobiți cu frunze și fleuroane.

O particularitate demnă de atenție a corului este alternarea de plinuri și goluri pe laturile de sud și est: o travee din două este străpunsă de înalte ferestre bipartite. Coronamentul corului este realizat dintr-o galerie cu balustradă de piatră traforată cu motivul — atît de familiar artei gotice — al patrulobului. O galerie similară posedă și biserica Sf. Elisabeta din Košice, de pe șantierul căreia par să provină pietrarii care au încheiat lucrările de construcție a corului Bisericii Negre. După o perioadă de stagnare, șantierul brașovean a fost reactivat și, aproximativ în anii 1420—1450[28], a fost realizat corpul principal al edificiului, conceput ca o biserică-hală, cu două turnuri pe latura vestică. Turnurile nu au fost executate integral, cel de nord-vest s-a oprit la nivelul navelor, iar cel de sud-vest a fost construit doar pînă la etajul patru, rămînînd nerealizată camera clopotelor. Dincolo de refacerile suferite în urma incendiului din 1689 [29], este sigur că monumentul

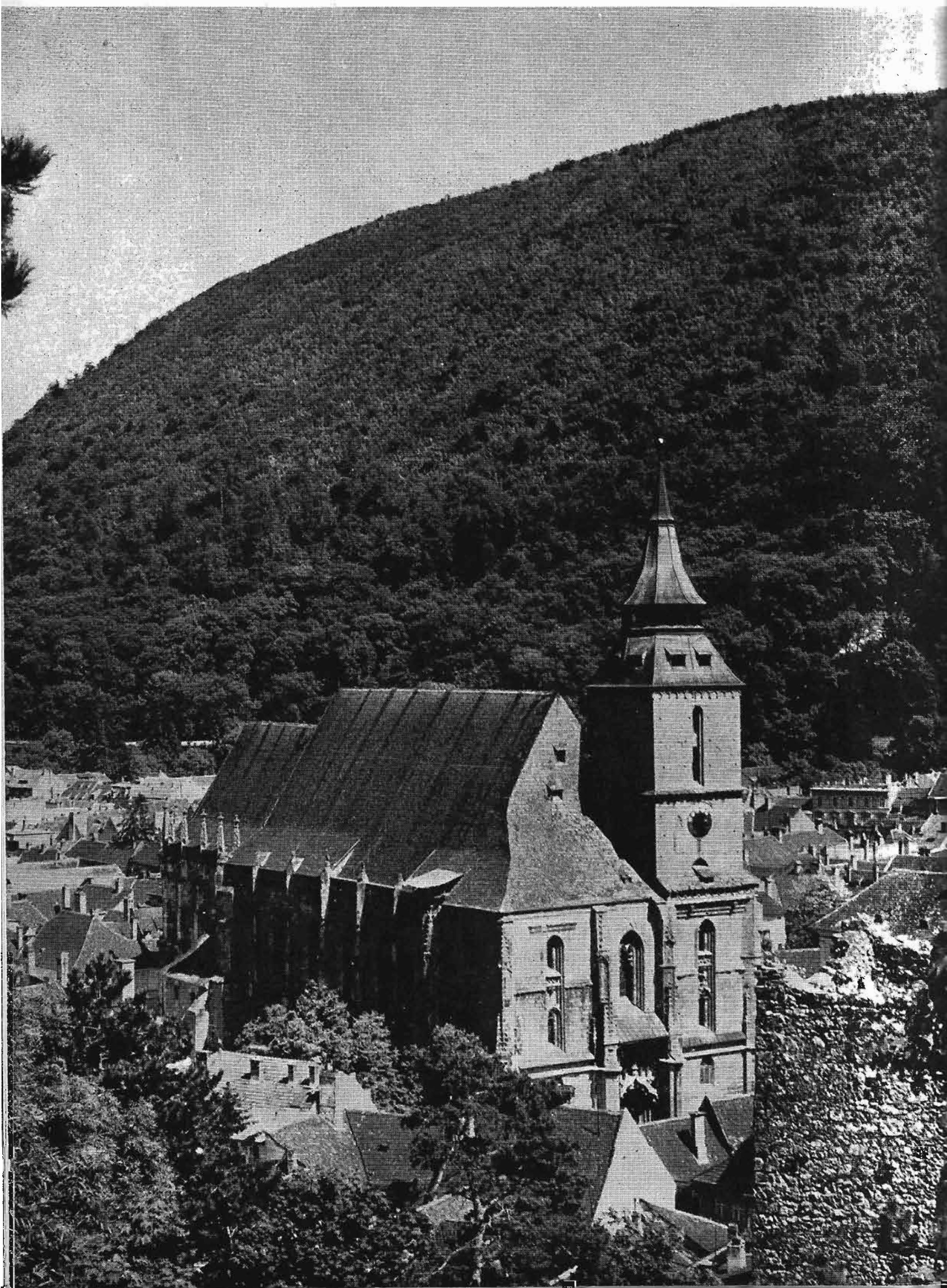
păstrează încă organizarea inițială, fiind alcătuit din trei nave despărțite prin cinci perechi de stîlpi octogonali care delimitează, în plan și în spațiu, cîte șase travee: dreptunghiulare în nava centrală, pătrate în colaterale. Elementul nou adus de biserica brașoveană este faptul că navele laterale și traveea vestică a navei centrale sînt prevăzute cu tribune susținute pe bolți stelare, asemănătoare cu cele semnalate la biserica Sf. Mihail din Cluj. Asemănarea nu este accidentală pentru că din cercetarea fațadelor, care au avut mai puțin de suferit de pe urma incendiului, rezultă că și la Brașov au lucrat meșteri provenind de la Košice, meșteri a căror prezență în Transilvania a lăsat numeroase mărturii. La Biserica Neagră sînt semnificativi în acest sens contraforții cu mai multe retrageri treptate, decorați cu fiale și încununați de pinacli. În mod excepțional, patru contraforți de pe latura nordică poartă în partea superioară statui, dispoziție a cărei explicație rămîne deocamdată nesatisfăcătoare [30].

Principala podoabă a edificiului brașovean este constituită de seria de portale: cîte două pe laturile de nord și de sud și unul pe latura vestică. Executate către și după mijlocul secolului al XV-lea, portalele Bisericii Negre surprind prin jocul foarte liber al formelor, prin abundența stufoasă a decorului, într-o tratare care lasă să se citească fără echivoc faza ultimă a goticului. Traseele polilobe ale deschiderilor, ca și anume elemente de detaliu, permit identificarea relațiilor cu marele șantier de la Košice, dar trebuie spus că, pe parcurs, compoziția decorativă s-a complicat, portalele edificiului brașovean reprezentînd un moment de vîrf al goticului flamboyant din zona de centru-răsărit a Europei. În mod special trebuie menționat portalul vestic, cu a sa curioasă deschidere trapezoidală [31], încadrată de un profil polilob, la rîndul său cuprins într-un alt profil polilob, pe al cărui extrados se desfășoară un abundent decor din frunze de viță. Decorul portalului este completat de o galerie oarbă etajată, a cărei compoziție, aproape clasică, este desenată cu gracilitatea nervoasă a goticului flamboyant. O replică simplificată a portalului vestic — dealtfel afectat și de refaceri — se află pe latura sudică. Pe aceeași latură, spre răsărit, se află un alt portal, precedat de un pridvor închis. Atribuit, verosimil, munificenței regelui Matei Corvin, ansamblul acestui portal (terminat în 1476) prezintă caracteristici stilistice cașoviene trecute prin filiera șantierului bisericii Sf. Mihail din Cluj. Latura de nord a Bisericii Negre este prevăzută cu două intrări monumentale: Poarta de aur și Poarta Sf. Jertfe. Traseele polilobe se mențin și aici, dar profilele au forme mai moi, iar arcul exterior semicircular și fără cezură al Porții Sf. Jertfe este un simptom al trecerii către stilul Renașterii.

Cele patru mari biserici de oraș din Sibiu, Sebeș-Alba, Cluj și Brașov au pentru arhitectura transilvăneană din secolele XIV—XV valoarea unor repere fundamentale, în legătură cu ele fiind posibilă înțelegerea principalelor variații ale goticului local. Categoria cea mai importantă — prin ambițiile artistice pe care le subînțelege, ca și prin cantitatea efectivă a aparatului decorativ păstrat — este constituită de bisericile-hală. În acest sens, șantierul cel mai fertil a fost cel format pe lîngă biserica Sf. Mihail din Cluj, de aici roind mai multe echipe de meșteri a căror prezență poate fi recunoscută în diferite localități transilvănene.

Mai puțin evidentă acum la biserica reformată din Orăștie [32], inițial o hală la care corul era încadrat de două capele — ca la biserica Sf. Mihail din Cluj —, influența șantierului clujan poate fi lesne descifrată la Turda și Aiud, unde, dincolo de transformarea monumentelor, stăruie detaliile specifice de piatră profilată. Biserica romano-catolică din Turda [33] fusese o hală cu trei nave, fără turnuri, zidită în anii 1498—1504, dar incisiv afectată de refacerea din 1822, cînd a dobîndit aspectul unei săli cu boltiri baroce. Biserica reformată din cetatea Aiudului [34], de asemenea o hală, cu trei nave, prezintă un turn-clopotniță pe latura vestică; modificările ulte-

Fig. 51
Braşov, biserica Neagră
văzută de la Turnul Negru.



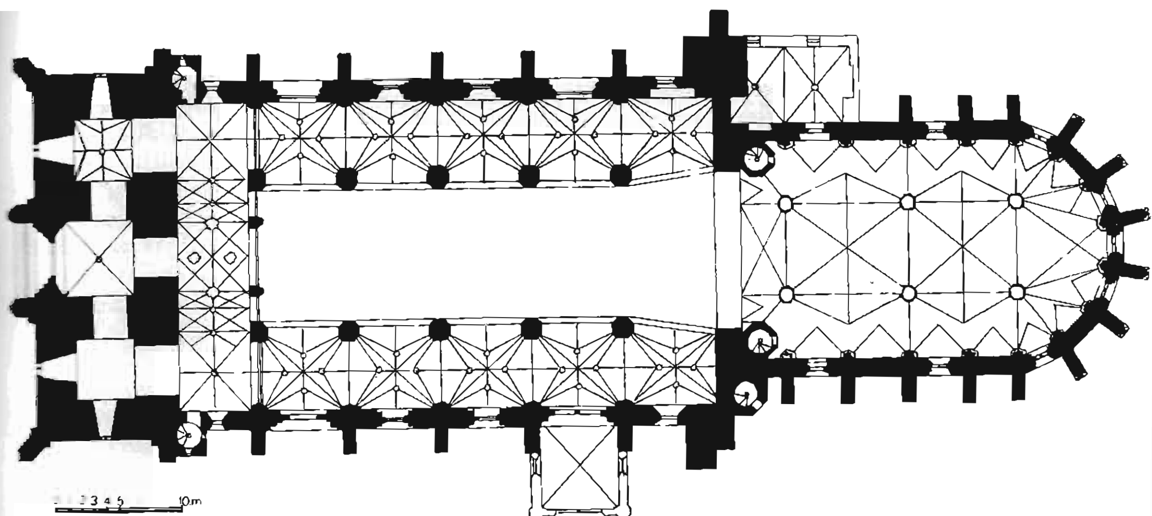


Fig. 52
Braşov, biserica Neagră,
planul.

Fig. 53
Braşov, biserica Neagră;
portalul vestic.

rioare au păstrat ancadramentele de tip gotic tîrziu, ca și martorii boltirilor stelate din cor, elemente care indică ultimele decenii ale secolului al XV-lea.

Un monument deosebit de impresionant, datorită masei de zidărie de o severă nuditate, este biserica evanghelică « din Deal » din Sighișoara [35]. Aflată în construcție în 1345, cînd este amintită într-un privilegiu dat de Ludovic I Angevinul, biserica sighișoreană păstrează din secolul al XIV-lea doar corul, de frumoase proporții, ai cărui contraforți de sud-est sînt decorați cu statui ce reprezintă *Închinarea magilor*. În cursul secolului al XV-lea, după o perioadă

Fig. 54

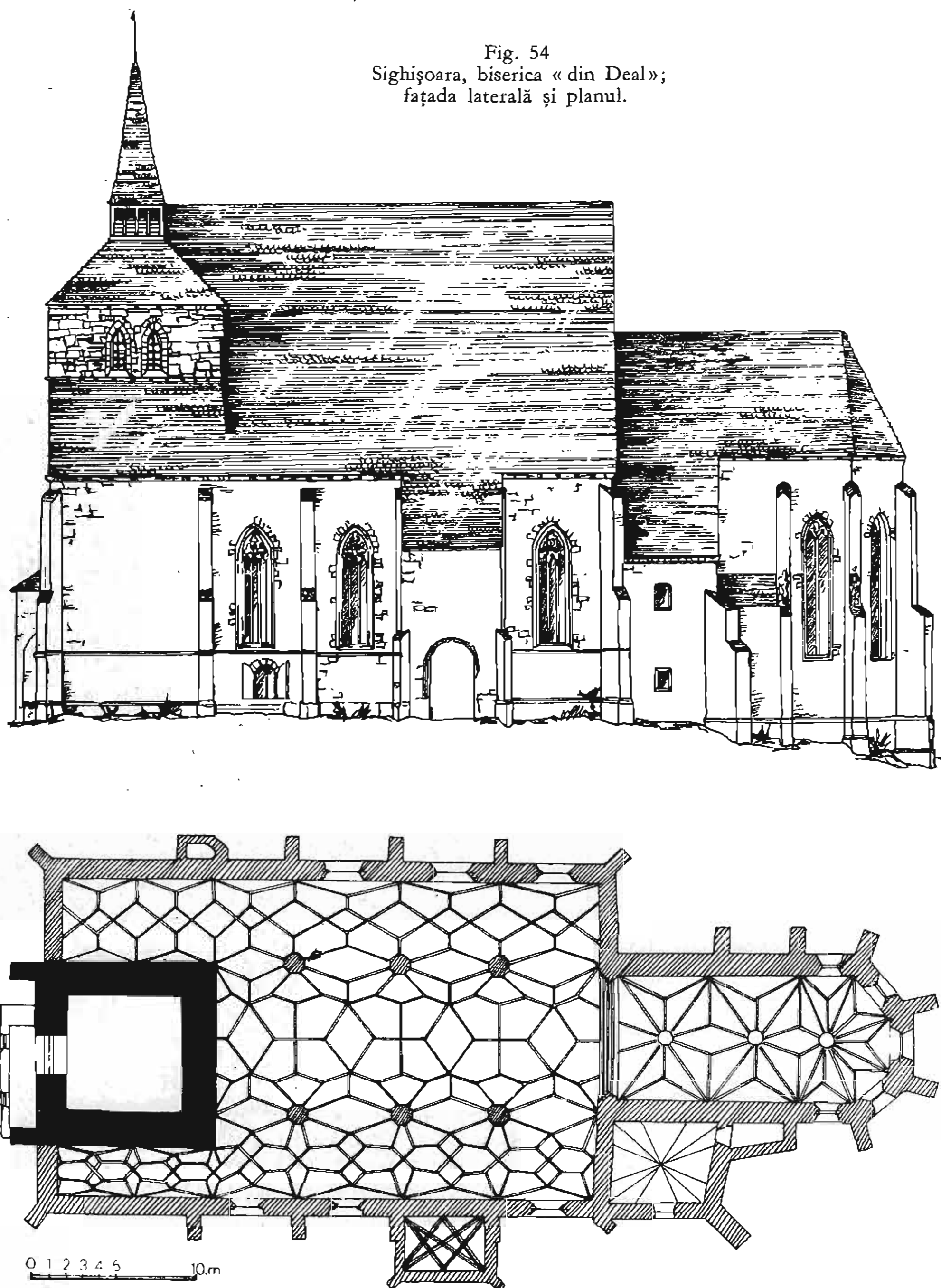
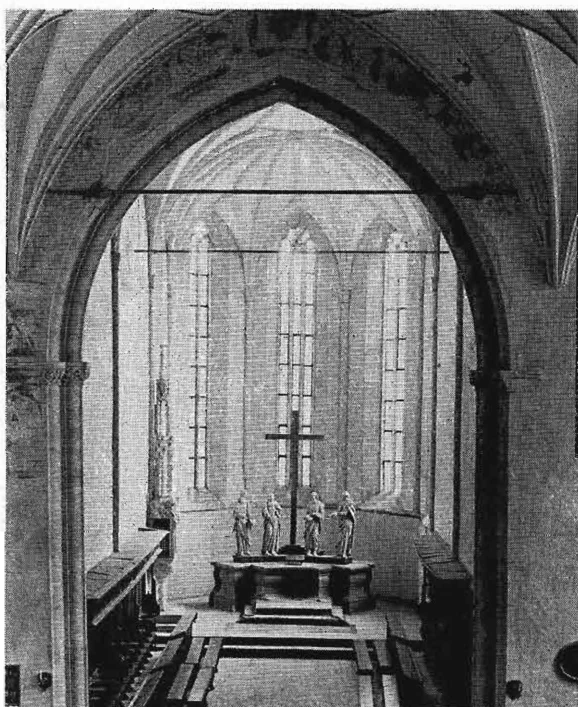


Fig. 54
Sighișoara, biserica « din Deal »;
fațada laterală și planul.

de stagnare, lucrările au fost reluate. Sub influența șantierelor de la Cluj și Brașov, a fost adoptat sistemul hală, cu trei nave alcătuite din cinci travee, in partea de vest fiind înglobat un masiv turn de cetate [36]. Inscripțiile săpate în piatră înlesnesc datarea construcției între 1429 și 1483, iar bolțile în rețea indică ultima fază a goticului. Un prețios element stilistic este portalul sudic a cărui deschidere — încheiată trapezoidal la partea superioară — și ale cărui profile fac evidentă prezența unui meșter pietrar debitor șantierului de la Košice, ajuns aici probabil tot de la Cluj. Demnă de remarcat este la biserica « din Deal» îngustimea golurilor de fereastră în raport cu dimensiunile zidurilor pline. Privit în ansamblu, edificiul sighișorean nu are gotice decît elementele de aparat, pentru că structiv el rămîne îndatorat principiului, de veche tradiție, al suportului continuu. Recunoaștem aici o caracteristică deosebit de importantă a arhitecturii transilvănene, despre a cărei semnificație urmează să vorbim mai departe.

Tot în Sighișoara, pe locul unui mai vechi lăcaș — datînd din secolul al XIII-lea —, în anii 1484—1515 a fost construită noua biserică a călugărilor dominicani, așa-zisa biserică a mînăstirii [37]. Afectat de numeroase refaceri, monumentul păstrează dispoziția originală, cu trei nave de egală înălțime, de asemenea — ceea ce ar putea fi o sugestie venită de la biserica Sf. Maria din Sibiu — cu tribune pe nord și vest. Lipsită de turnuri, această biserică sighișoreană are o siluetă bine proporționată, subliniată de înaltul pinion triunghiular care încununează fațada vestică. Zidăria masivă, cu deschideri relativ mici, exprimă o dată mai mult



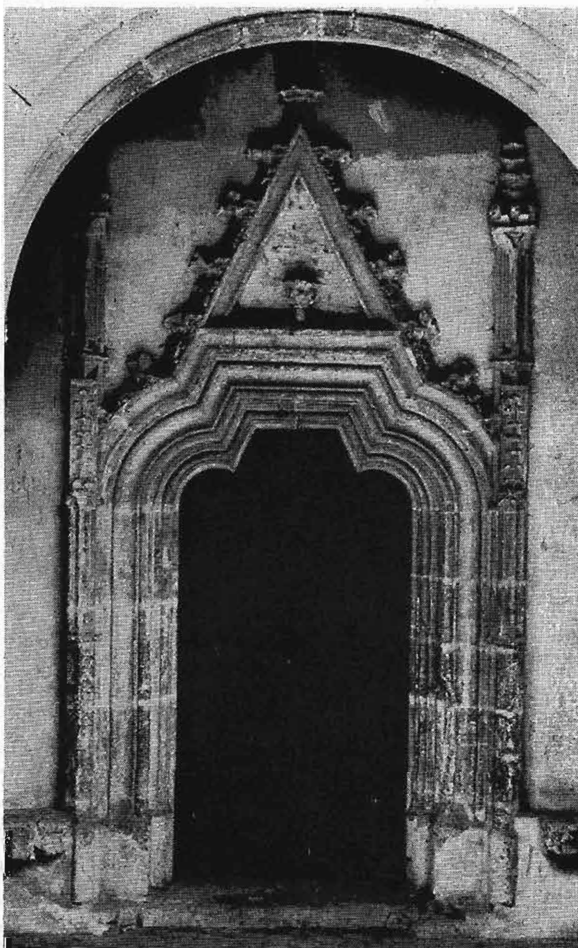


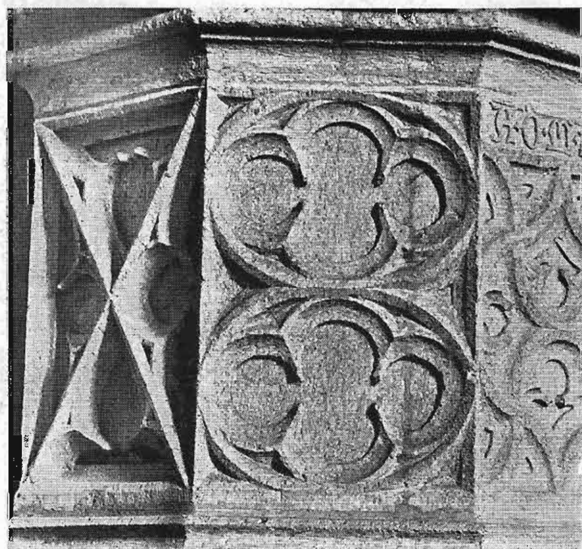
Fig. 55
Sighișoara, biserica « din Deal»,
vedere interioară, arcul triumfal,
corul și absida
(de observat cristelnița și tabernacolul,
ambele opere de pietrărie gotică).

Fig. 56
Sighișoara, biserica « din Deal»,
portalul sudic.



Fig. 57
Sighișoara, biserica « din Deal », portalul nordic.

Fig. 58
Sighișoara, biserica « din Deal », amvonul (detaliu).



sensul evoluției arhitecturii gotice în mediul micilor constructori transilvăneni care preferă stabilitatea zidului plin efectelor de virtuozitate ale goticului.

De șantierul sighișorean, care reușise să dobîndească o personalitate proprie către sfîrșitul secolului al XV-lea, depinde o altă biserică-hală, de fapt ultimul edificiu de acest tip ridicat în Transilvania: biserica evanghelică din Biertan [38]. Luînd ca model biserica « din Deal », concepută deci ca o hală cu trei nave și un turn-clopotniță pe latura vestică — acesta din urmă n-a fost realizat niciodată —, biserica din Biertan a început să fie construită în anul 1492 și a fost terminată în intervalul 1510—1516 [39]. Este o hală scurtă și largă, cu trei perechi de stîlpi octogonali care susțin bolțile decorate cu nervuri dispuse în plasă. Faza tîrzie a goticului se conjugă aici cu trecerea spre Renaștere, noul moment artistic fiind ilustrat de ancadramentele portalelor de nord și de sud. Decorul monumental al bisericii din Biertan este sărac, în schimb merită toată atenția amvonul de piatră cu reliefuri figurative: *Răstignirea*, *Rugăciunea de pe munte*, *Profeția lui Simion* [40]. Caracteristicile stilistice permit situarea acestei opere în sfera de influență a școlii lui Veit Stoss și pare verosimilă identificarea autorului cu pietrarul Ulric din Brașov, a cărui prezență este semnalată la Biertan în 1523.

Un monument deosebit de important al goticului transilvănean este biserica evanghelică din Moșna (jud. Sibiu) [41], în legătură cu care devine posibilă evocarea unui mare constructor și pietrar: meșterul Andreas din Sibiu. Construită în anii 1480—1486, biserica din Moșna este o amplă hală cu trei nave separate prin patru perechi de stîlpi. Pe laturile de sud și de nord se află două turnuri neterminate, care protejează intrările; în axul fațadei vestice, dar deplasat la 4 m de monument, se află un puternic turn-clopotniță, cu pronunțate caracteristici de fortificație.

Fig. 59
Sighișoara, biserica « mînăstirii », fațada vestică (în fundal turnul « cu ceas »).



Fig. 60
Biertan (jud. Sibiu),
biserica evanghelică și cetatea înconjurătoare,
vedere generală.

În opoziție cu exteriorul foarte sever, lipsit de decorație, interiorul surprinde prin fantezie și abundență. Cele patru perechi de stîlpi care separă navele sînt diferențiate între ele prin modul de tratare a profilelor: unii stîlpi sînt desfășurați în spirală, alții au caneluri largi, alții au fețele viguros marcate de nervuri în relief. Mai curios este faptul că stîlpii din zona centrală au o pronunțată înclinare, ceea ce contribuie la efectul de mișcare pe care pare să-l fi urmărit întreaga decorație interioară. Conform principiilor goticului tîrziu, lipsesc capitelele, nervurile bolților în rețea prelungindu-se nemijlocit din masa de piatră a stîlpilor. Corul, acoperit de o boltă în rețea cu desen complicat, este luminat de largi ferestre tripartite. Pietrarul Andreas și-a demonstrat mă-

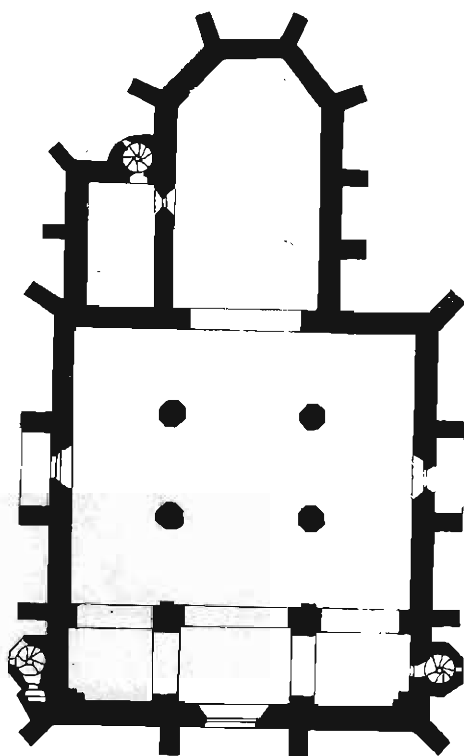


Fig. 61
Biertan, biserica evanghelică,
plan.

iestria prin realizarea unui tabernacol monumental alcătuit din picior, ediculă decorată cu fiale și un coronament prelung, care ajunge pînă la înălțimea bolților corului. În imediata vecinătate a tabernacolului se află portalul sacristiei a cărui stufoasă compoziție — cu baghete încrucișate, acoladă, fleuroane și fiale — este încununată de o statuetă a sfîntului Gheorghe sub baldachin. Judecat după aceste lucrări, meșterul Andreas se conturează ca o personalitate artistică matură, la curent cu inovațiile stilistice ale epocii. Înclinarea sa către compozițiile încărcate, pline de mișcare, ar fi permis — dovadă interiorul bisericii din Moșna — realizarea în Transilvania a unor monumente care să exprime pînă la capăt programul decorativ al goticului flamboyant. Dacă acest lucru nu s-a împlinit, explicația trebuie căutată în cauze multiple, acele cauze

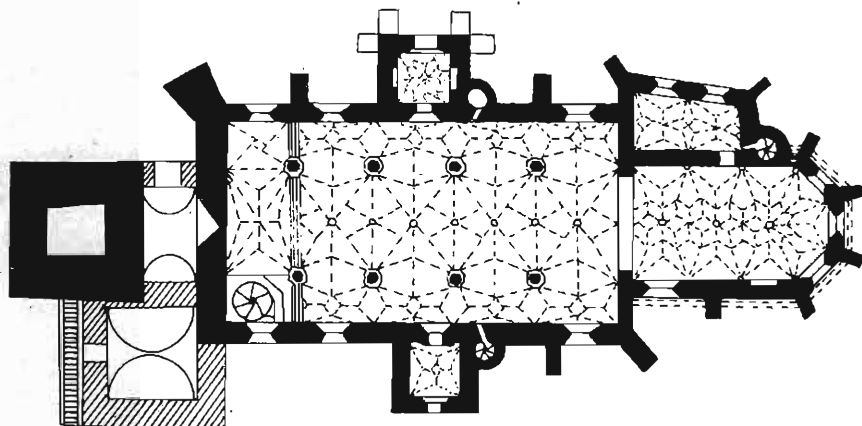
Fig. 65–66

Fig. 62
Biertan, biserica evanghelică, portalul sacristiei.



care au determinat în ultimă instanţă expresia severă, dar plină de forţă, a monumentelor transilvănene. Urmînd a ne ocupa mai tîrziu de modul în care s-a constituit varianta locală a goticului, este locul să spunem că meşterul Andreas din Sibiu a lăsat în urma sa şi alte opere de seamă care îl definesc ca fiind principalul pietrar-arhitect din Transilvania medievală. Lui i se datorează
Fig. 67 reconstruirea basilicii romanice Sf. Servatius, din Cristian (jud. Sibiu) [42] şi transformarea acesteia într-o biserică-hală. Lucrările de transformare, altminteri neterminate, au fost realizate între anii 1486 (?) — 1498 şi prezintă numeroase asemănări cu cele de la Moşna.

Fig. 63
Biserica evanghelică din Moşna (jud Sibiu), planul



Remarcabilă este şi compoziţia părţii răsăritene, inspirată de biserica Sf. Mihail din Cluj, cu corul încadrat de două capele. Tot lui Andreas îi sînt atribuite, verosimil, lucrările de « modernizare » a bisericii evanghelice din Aţel (jud. Sibiu)[43], respectiv noile bolţi ale navelor laterale şi ale braţelor transeptului, de asemenea portalul sacristiei a cărui înrudire cu portalul de la Moşna este evidentă.

Din ultimul sfert al secolului al XV-lea datează şi înfăţişarea actuală a bisericii evanghelice din Mediaş, odinioară dedicată sfintei Margareta [44]. Pe
Fig. 68—69 locul unei basilici romanice, pusă în evidenţă de recentele cercetări arheologice, în secolul al XIV-lea a fost construită o basilică gotică de la care se păstrează colateralul nordic şi peretele adiacent al navei centrale. În dorinţa amplificării spaţiului, după ce au construit un nou cor, medieşenii au imitat lucrările de la biserica Sf. Maria din Sibiu, realizînd o hală parţială prin supraînălţarea navei sudice. Tot atunci au fost executate bolţile în reţea.

În perspectiva celor arătate pînă aici, apare destul de clară opţiunea principalelor aşezări transilvănene pentru tipul de biserică-hală, tip a cărui autoritate a beneficiat de existenţa unor puternice ateliere de constructori — la Sebeş-Alba, la Cluj, la Braşov — datorită cărora a fost posibilă stabilirea acelor consonanţe stilistice care definesc, fie şi superficial, personalitatea arhitecturii locale.

În mod excepţional, biserica-hală a adoptat şi varianta cu două nave, singurul exemplu important fiind fosta biserică Sf. Ştefan din Baia Mare [45], a cărei construcţie se aşază între anii 1347—1376. Este simptomatică apariţia la Baia Mare a acestui tip de biserică-hală pe care ordinele de călugări pre-

Fig. 64
Biserica evanghelică din Moşna, vedere interioară spre vest.

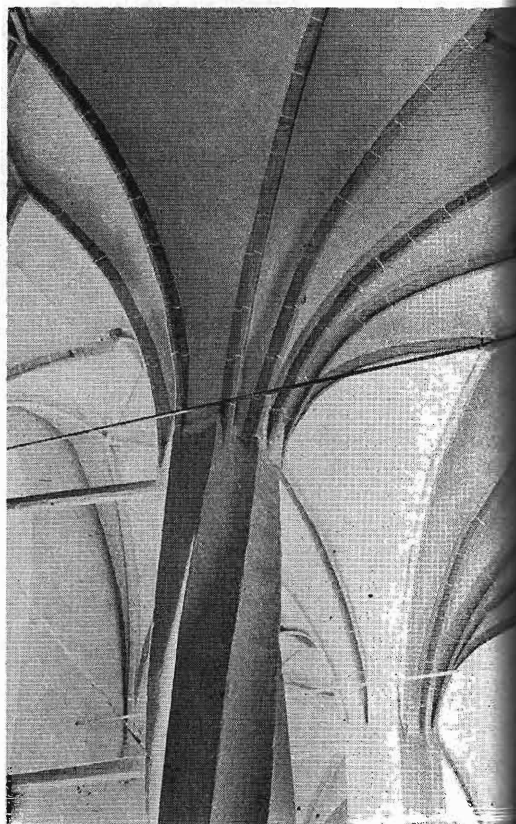

115 05
292 122
383 296

dicatori l-au răspîndit de preferință în centrele de mineri [46].

În fond, biserica-hală se dovedea a fi nu doar expresia unei evoluții arhitectonice, ci, înainte de toate, rezultatul modificărilor de concepție care se operau în societatea europeană sub imperiul progresului social și al noilor poziții filosofice. În evul mediu romanic, severa ierarhie socială era echivalentă în cadrul arhitecturii prin diferențierea de calitate a spațiului dintr-o basilică. Navele laterale erau nu numai mai înguste și mai scunde decît nava centrală, dar și mai întunecoase și fără comunicare vizuală cu altarul principal. Dimpotrivă, în condițiile afirmării comunităților orășenești, în condițiile acelor mișcări sociale și spirituale care s-au tradus inițial în reformele religioase, membrii societății reclamau dreptul de egalitate cel puțin în fața divinității. La evidențierea acestui drept, care implica o revendicare cu caracter social, au contribuit, în mod paradoxal, ordinele religioase ale călugărilor predicatori. Exaltarea mistică de tip popular, pe care franciscanii și dominicanii au cultivat-o, a avut și efecte inverse celor agreate de înalta ierarhie bisericească, masele de credincioși reclamînd în cele din urmă drepturi pe care, în nici un caz, vîrfurile feudale nu intenționau să le acorde. Fapt este că atît în mediile orășenești, cît și în ambianța ordinelor de predicatori, secolele XIII—XV vor marca o constantă preocupare pentru realizarea unui spațiu arhitectonic cît mai unitar. Acest spațiu a fost realizat fie sub forma bisericii-hală [47] — preferată de comunitățile orășenești —, fie sub forma bisericii-sală, de mari dimensiuni, această ultimă variantă fiind răspîndită cu precădere de către franciscani.

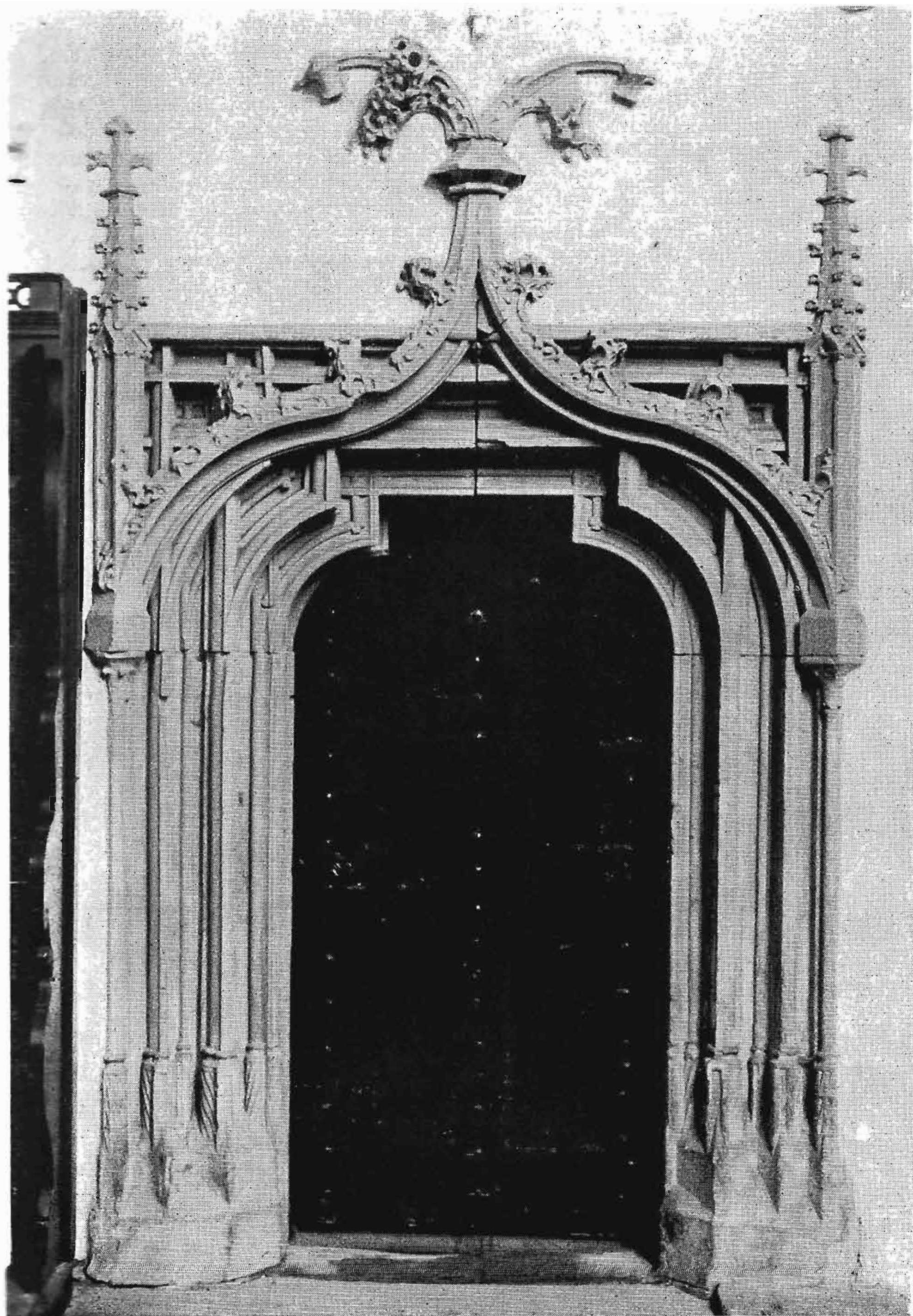
Tocmai datorită franciscanilor apăruse în Transilvania prima biserică-sală de proporții monumentale, la Bistrița, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Fig. 71 În perioada de afirmare a goticului de oraș din Transilvania secolelor XIV—XV, tot călugărilor franciscani li se datorează principalele edificii din această categorie. Așa este biserica fostei mî-

Fig. 65
Biserica evanghelică din Moșna, bolțile navelor.



năstiri franciscane din cetatea orașului Tîrgu-Mureș, amplă construcție de cărămidă datînd din anii 1400—1442 [48]. Inițial tăvănită, nava de dimensiuni foarte mari (32,40×16,50 m) este prelungită spre răsărit de cor, la rîndul lui neobișnuit de amplu (22,50×9 m). Bolțile corului sînt în cruce pe ogive suspendate pe console, ceea ce contribuie la unitatea spațială a interiorului. În general sobră, decorația bisericii din Tîrgu-Mureș se bizuie doar pe efectul largilor ferestre bifore și pe cele două portale — de vest și de sud — a căror plastică indică o precoce adaptare la formele goticului tîrziu. Contemporană cu biserica mureșană este biserica reformată din Turda [49], databilă în jurul anului 1400, monument incisiv trans-

Fig. 66.
Biserica evanghelică din Moșna,
portalul sacristiei.



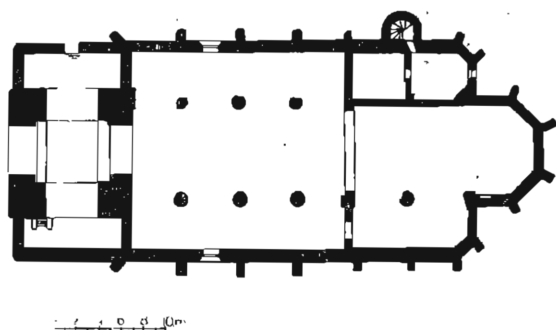


Fig. 67
Cristian (jud. Sibiu), biserica evanghelică, planul.

format în secolele XIX–XX. Din vechea construcție mai dăinuie doar corpul navei (26×8,50 m), tăvănit în forma inițială, pe ale cărui fațade de vest și nord se păstrează portalele originale. Cel vestic, încastrat într-un rezalit, are o bogată articulare, cu șase planuri, capitelele colonetelor fiind unite

Fig. 68
Mediaș, biserica evanghelică Sf. Margareta și « castelul », vedere generală.

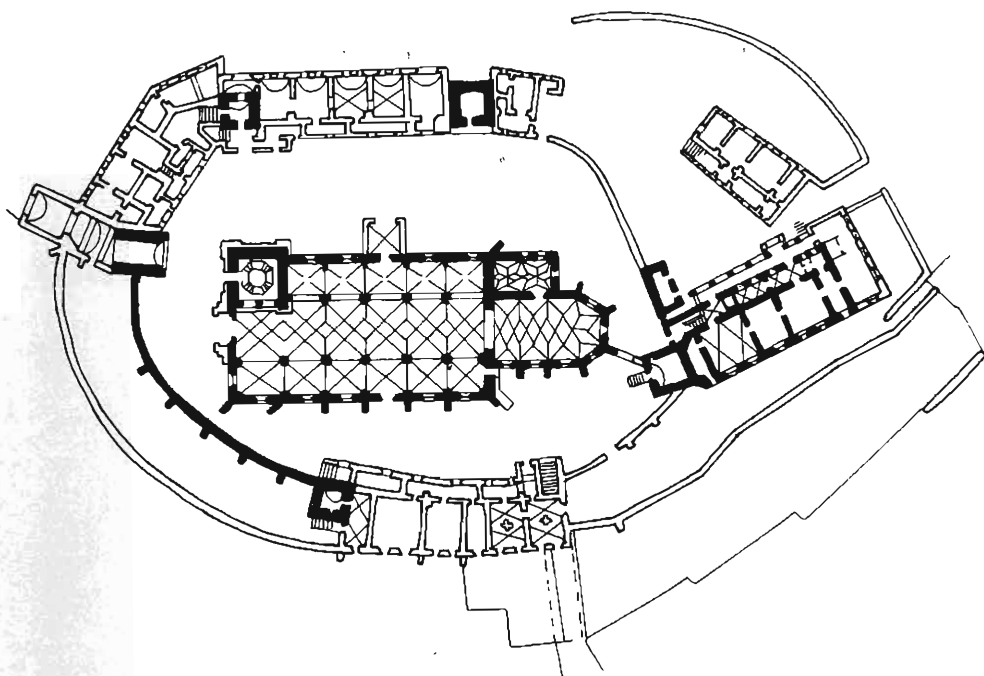


Fig. 69
Mediaş, biserica evanghelică Sf. Margareta şi « castelul », planul.

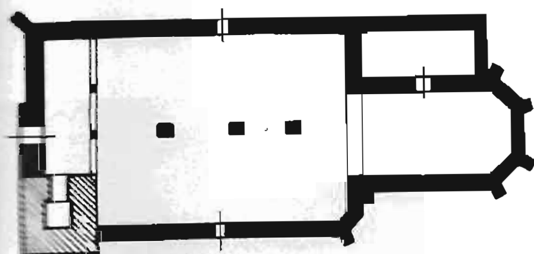


Fig. 70
Baia Mare, planul fostei biserici Sf. Ştefan.

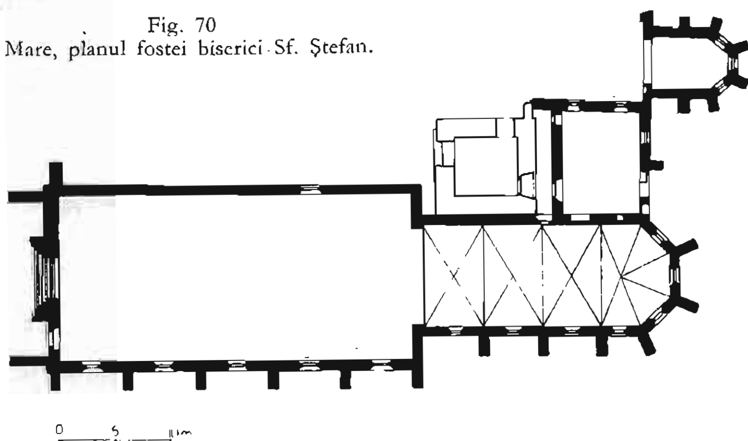


Fig. 71
Tîrgu-Mureş,
biserica fostei mînăstiri franciscane din cetate; planul.

Fig. 72
Cluj, biserica reformată,
fațada sudică.

între ele printr-o friză de frunziș abundent și robust ca tratare.

Cea mai frumoasă biserică-sală din Transilvania este biserica reformată din
Fig. 72 Cluj [50], odinioară aparținînd unei mînăstiri franciscane. Construită la inițiativa lui Matei Corvin, lucrările au început în 1487, dar abia în 1490 șantierul pare să fi fost pe deplin organizat sub conducerea călugărului-arhitect Johannes, care a venit la Cluj împreună cu atelierul său de pietrari. În 1494, biserica era gata, ceea ce, ținînd seama de dimensiuni, dovedește că ritmul de lucru fusese neobișnuit de alert. Lipsită de turnuri, ea are un plan alungit: nava, alcătuită din cinci travee, este lungă de 35 m și largă de 15 m, iar corul este lung de 24 m și larg de 9,50 m. Pentru a înlesni boltirea unei nave atît de largi, constructorii au imaginat puternici pilaștri care avansează spre interior, redu-



Fig. 73
Cluj, biserica reformată,
fațada vestică.



Fig. 74
Cluj, biserica reformată,
vedere interioară spre cor și absidă.

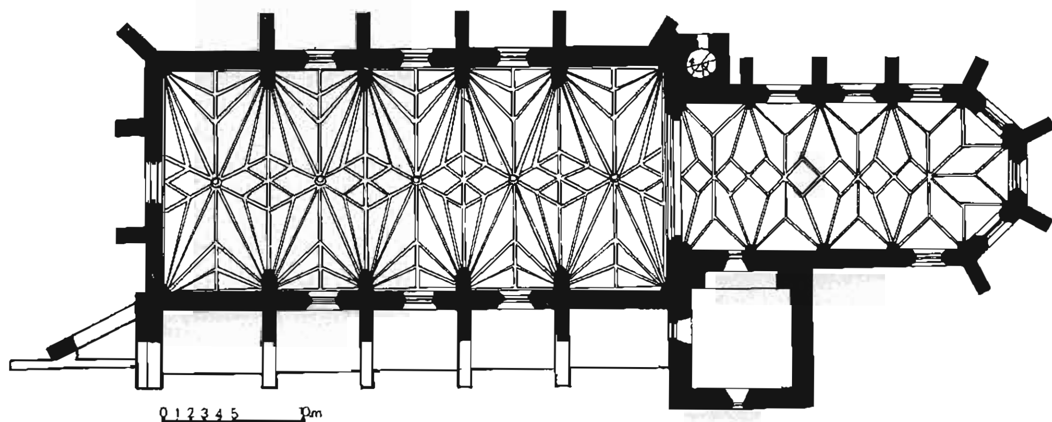


Fig. 75
Cluj, biserica reformată,
plan.

cînd deschiderea în punctele de maximă solicitare la 14,16 m. Avînd un nucleu central în cruce pe ogive, ceea ce sporește rezistența structurii, nervurile bolților descriu un traseu decorativ de inspirație stelară, dar ceva mai complicat, apropiindu-se de aspectul unei plase [51]. Deosebit de expresiv este exteriorul: formele arhitectonice sînt robuste, iar contraforții masivi ritmează fațadele cu masa severă a zidăriei lor. Remarcabil este contrafortul din colțul de nord-est al navei, a cărui decorație din profile gotice etajate dovedește participarea la lucrări a unui pietrar venit de pe șantierul bisericii Sf. Mihail din Cluj. Fațada vestică, încununată de un înalt pinion triunghiular, este străbătută de trei ferestre tripartite și de un dublu portal cu baghete încrucișate, a cărui decorație superioară, un coronament cu fleuron, a dispărut. Pe latura de sud se păstrează o galerie boltită, singurul martor al deambulatoriului mînăstiresc distrus o dată cu construcțiile anexe.

Fig. 73–75

Tot o sală gotică fusese și biserica fostei mînăstiri dominicane din Cluj [52], din nefericire mult afectată de transformările baroce. În schimb construcțiile mînăstirești se păstrează destul de bine, constituind cel mai important ansamblu de acest gen din Transilvania. În jurul unei curți interioare de plan patrulater se desfășura o galerie pe arcade, pe a cărei latură nordică se aflau: refectoriul, bucătăria, încăperile de provizii și oficiul. Pe latura de vest a curții se

Fig. 76–77

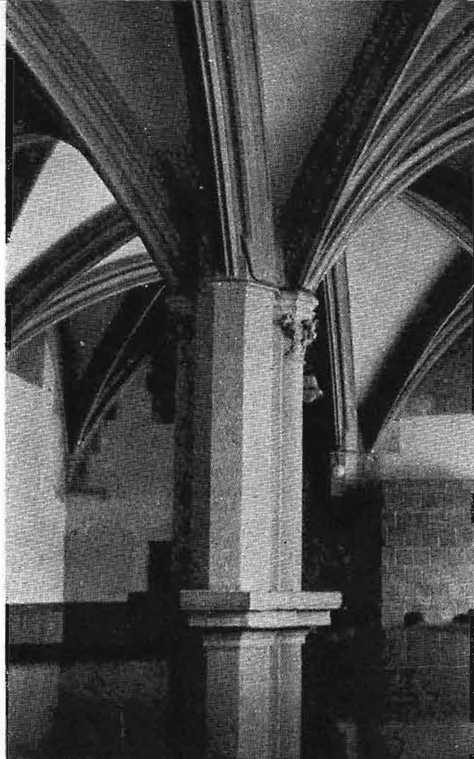
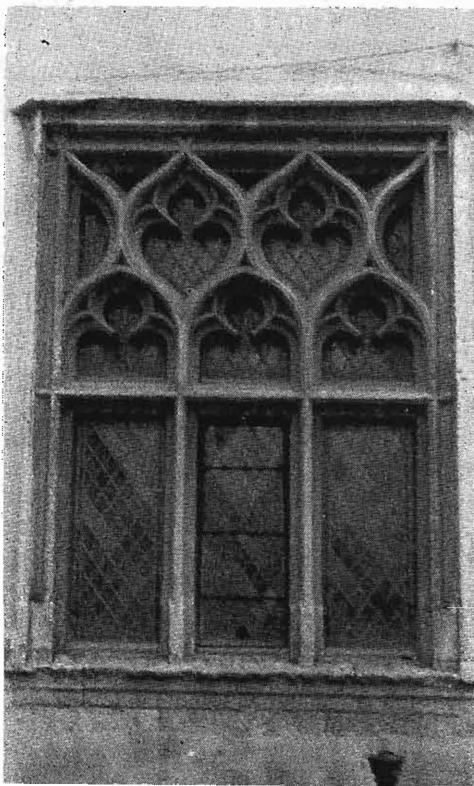


Fig. 76
Cluj,
fosta mînăstire dominicană,
refectoriul.

Fig. 77
Cluj,
fosta mînăstire dominicană,
ancadramentul de la fereastră.



afla azilul mînăstirii, iar pe latura de est se afla sala capitulară. Boltirile păstrate, ca și ancadramentele de piatră profilată, fac evidentă faza gotică tîrzie, fiind lesne de recunoscut și semnele Renașterii care între timp își făcuse apariția în Transilvania.

De un remarcabil interes este biserica reformată din Dej, odinioară catolică, cu hramul Sf. Maria [53]. Începute prin 1453, lucrările de construcție par să fi trenat un timp îndelungat, fiind reactivate spre sfîrșitul secolului al XV-lea, probabil prin intervenția unui atelier clujan. Deși prezintă numeroase asemănări de detaliu cu monumentele clujene din faza tîrzie a goticului — ceea ce a făcut posibilă ipoteza că și aici ar fi lucrat grupa de pietrari condusă de meșterul Johannes —, biserica din Dej se particularizează prin cîteva caracteristici majore care îi conferă o expresie unică. Situat pe platoul unei coline, ceea ce îi asigură o foarte avantajoasă perspectivă ridicătoare, monumentul este alcătuit dintr-o navă amplă, din cor cu absidă pentagonală și din sacristie pe latura nordică, fațada de vest fiind accentuată de un zvelt turn-clopotniță. Nava, în prezent tăvănită, a avut o boltă în rețea, susținută de trei perechi de pilaștri masivi care avansează mult spre interior. Acești pilaștri — prevăzuți pe față cu coloane angajate, cu bazele decorate fie cu caneluri în spirală, fie cu caneluri în zigzag, sau cu un fel de draperie plastică — reprezintă aici, într-o biserică-sală, o soluție de tranziție între sistemul unei hale și cel al unei încăperi cu spațiu unitar, în care scop elementele de sprijin au fost deplasate lateral.

Turnul vestic aduce o importantă inovație: încăperea de la parter este deschisă pe trei laturi prin arcade de piatră profilată, avînd deci aspectul unui pridvor deschis. Ideea turnului-clopotniță cu pridvor a fost reluată la bisericile din Dipșa și Unirea, din zona învecinată a Bistriței, trecînd apoi și în Moldova, la biserica Sf. Nicolae din Bălinești. Cîteva secole mai tîrziu, silueta elansată a turnului bisericii din



Fig. 78
Dej, biserica reformată Sf. Maria,
vedere dinspre sud-est.

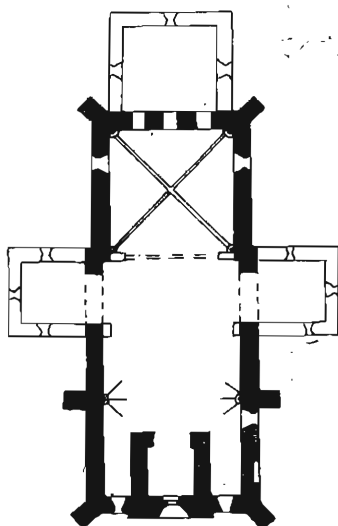


Fig. 79
Biserica ortodoxă din Zlatna (jud. Alba), plan.

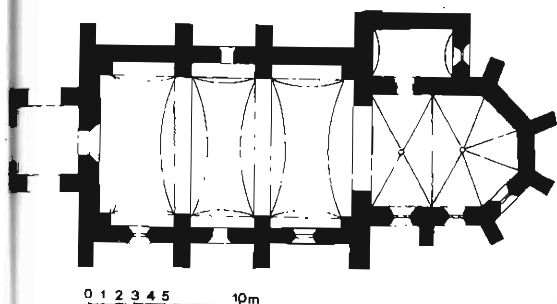
Dej, prevăzut la coiful acoperișului cu cele patru turnulețe care indicau autonomia judiciară a localității, acel medieval *jus gladii*, va inspira pe meșterii populari din Țara Lăpușului, făuritorii celor mai îndrăznețe construcții de lemn.

Așa cum este și firesc, în paralel cu dezvoltarea arhitecturii eclesiastice din orașe, în secolele XIV—XV poate fi urmărit un amplu proces de construire și de reconstruire a bisericilor de sat, pe care comunitățile rurale le doreau «modernizate» după gustul epocii. În unele cazuri, modernizarea s-a redus doar la schimbarea traseului absidei — din semicirculară în poligonală —, așa cum s-a întîmplat la biserica evanghelică din Cisnădie, unde soclul romanic este încă vizibil. Deseori au fost lărgite ferestrele, iar navele, odinioară tăvănite, au fost acoperite cu bolți gotice pe nervuri. Dorința de schimbare era atît de mare încît, pentru încastrarea consolelor de sprijin a nervurilor, s-au sacrificat prețioase ansambluri de pictură murală, ca de exemplu la biserica reformată din Mugeni și la biserica unitariană din Dîrjiu [54]. Nu o dată însă este vorba despre o reconstrucție integrală, ceea ce a înlesnit translarea în mediul sătesc a unor forme planimetrice și decorative din ambianța șantierelor de oraș. Au fost amintite deja cele cîteva exemple de biserici-hală care au pătruns în mediul rural, la Moșna, la Cristian și la Biertan, dar trebuie subliniat că pe atunci localitățile respective aveau veleități urbane. În cele mai multe cazuri, noile biserici sătești au preluat planul cel mai simplu: o singură navă, cu sau fără turn-clopotniță pe latura vestică.

Acest tip de plan la îndemîna comunităților rurale a fost preluat și în mediul românesc ortodox al Transilvaniei, remarcabile fiind bisericile din Zlatna și Lupșa [55]. Trebuie precizat că opțiunea pentru biserica-sală devenise tradițională pentru arhitectura de zid românească din Transilvania, printre cele mai vechi realizări numărîndu-se bisericile de la Sîntămărie-Orlea și Strei, despre care a fost vorba. În cursul secolului al XIV-lea, ctitoriile cneziale de la Sînpetru, Leșnic, Crișcior etc., au reluat, cu inerente modificări, modelul stabilit, un progres stilistic mai evident fiind de consemnat în primele decenii ale secolului al XV-lea, cînd compoziția volumetrică și profilatura ancadramentelor indică o fază evoluată a goticului. La biserica ortodoxă din Ribița (jud. Hunedoara), ctitorie din anul 1417 a cnezului Vladislav, planul altarului se menține rectangular, ca la monumentele anterioare, dar ancadramentul ferestrei circulare de pe latura estică are profile suple, semn caracteristic epocii de execuție.

Vechea biserică ortodoxă Sf. Nicolae din Zlatna (jud. Alba) prezintă aceeași planimetrie tradițională, dar interpretarea tuturor detaliilor este proprie veacului al XV-lea. Nava este alcătuită din două travee pătrate care fuseseră boltite în cruci pe ogive (s-au păstrat doar consolele mediane cu pornirile nervurilor). Altarul, foarte puțin decroșat, este, de asemenea, patrat și păstrează bolțile originale, caracteristice fiind profilele delicate ale nervurilor. Contraforții treptați, cu lăcrimare, ca și ferestrele altarului de tip bipartit cu

Fig. 80
Biserica evanghelică din Dipşa
(jud. Bistriţa-Năsăud),
planul
(de observat turnul
cu deschideri pe trei laturi,
ca un pridvor).



traforuri, sînt elemente stilistice semnificative pentru datarea bisericii din Zlatna, în deplină consonanţă cu inscripţia pictată din naos care precizează că edificiul a fost construit în anul 1424, ctitor fiind Stanislav Hraboru. Transformările ulterioare, respectiv implantarea unui turn-clopotniţă în traveea de vest a navei (1696), adăugarea unor capele laterale şi alungirea spre răsărit, prin construirea unui nou sanctuar (1744), « înfrumuseţarea » neogotică (1858) nu au reuşit să distrugă nucleul valoros al acestui edificiu deosebit de reprezentativ pentru micile comune româneşti ale epocii.

Biserica ortodoxă din Lupşa (jud. Alba) a fost ctitorită în anul 1421 de cnezul Stanislav (Vladislav?). Are aspect de sală tăvănită, prevăzută cu un altar decroşat şi poligonal, întărit cu contraforţi. Ancadramente nu se păstrează, dar aspectul deschiderilor în arc frînt, contraforţii treptaţi, cu lăcrimare şi silueta zveltă a monumentului sînt elemente îndestulătoare pentru încadrarea tipologică a monumentului (clopotniţa de lemn, construită deasupra porţii de vest a navei, este opera secolului al XVII-lea).

Din categoria, atît de numeroasă, a bisericilor-sală construite în secolul al XV-lea, mai amintim cîteva monumente care reţin atenţia prin calităţile lor de ordin arhitectonic. Biserica evanghelică din Vingard [56] a fost construită în 1461, conform inscripţiei de deasupra portalului apusean: « Hoc opus fecit fieri magnificus dominus Johannes Ge-

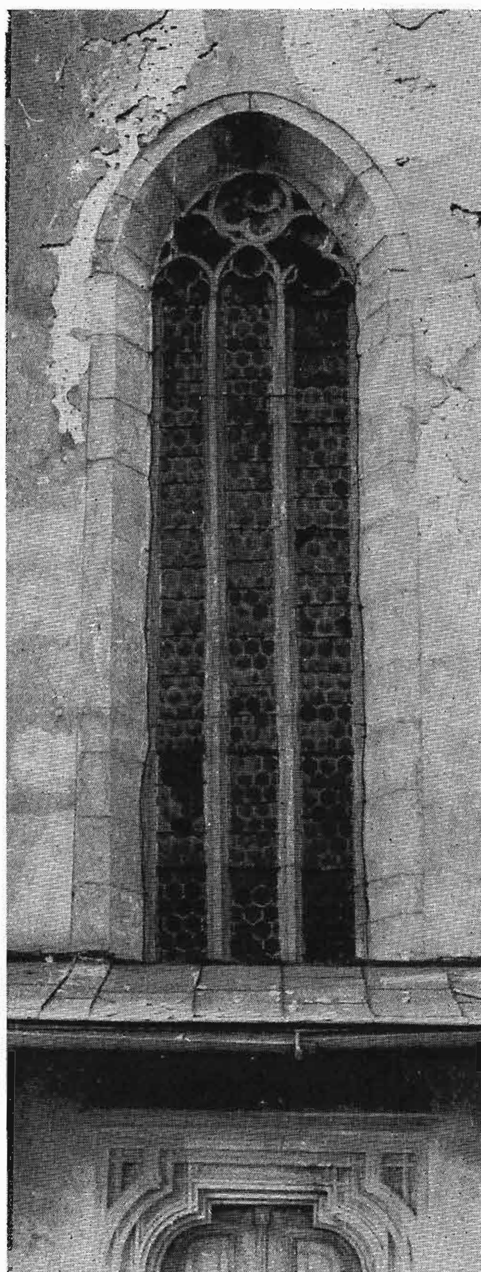


Fig. 81
Biserica evanghelică din Dipşa,
fereastră şi fragment de portal
de pe latura sudică.

Fig. 82
Biserica ortodoxă din Tărpiu (jud. Bistrița-Năsăud), fațada sudică (monument în curs de restaurare).

reb de Vingart anno D. MCCCCLXI». Este o sală cu cor și absidă poligonală. Bolțile navei sînt opera refacerilor baroce din secolul al XVIII-lea, dar în sanctuar se păstrează bolțile originare, pe cruci de ogive, ale căror chei sînt

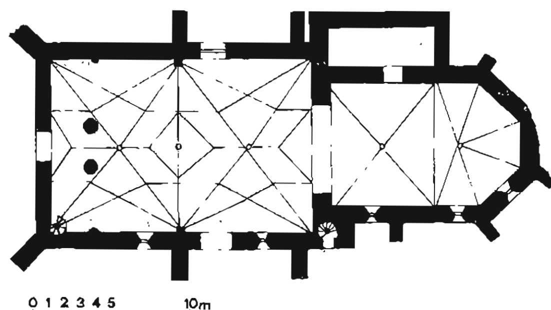


Fig. 83
Biserica ortodoxă din Tărpiu, planul.

împodobite cu stemele Ungariei, Hunedoreștilor și a ctitorului Ioan Gereb.

Printr-o inscripție aflată pe unul dintre contraforții sudici, biserica evanghelică din Dipșa [57] este datată în 1482, an care trebuie să indice de fapt încheierea lucrărilor de construcție. Bolțile navei sînt refăcute « a vela », probabil în 1826, dar corul și absida păstrează bolțile în cruce pe nervuri susținute pe console. Ancadramentele sînt îngrijit executate, remarcabil fiind, prin bogăția profilelor, portalul sudic, de tipul cu baghete încrucișate. Turnul-clopotniță, adosat fațadei vestice a monumentului, este prevăzut la parter cu un fel de pridvor deschis pe fiecare latură cu o largă arcadă, la fel ca la biserica reformată din Dej.

Biserica ortodoxă din Tărpiu [58] este o monumentală construcție de tip sală, alcătuită din navă și cor cu absidă poligonală. Compartimentată în două

travee, nava este acoperită de o boltă cu secțiune semicilindrică, al cărei intrados este decorat cu nervuri gotice ce descriu o rețea cu compoziție stelară. Pe latura de vest a navei se află o tribună de zid, susținută de doi stîlpi centrali, spațiul de la parter avînd o boltă pe nervuri dispuse în rețea. Corul și absida au bolți tradiționale în cruce pe ogive, faza tîrzie a goticului lăsîndu-se descifrată și aici în nervurile cu secțiuni complicate, dar firave, care se descarcă pe mici console conice sau piramidale. Ferestrele bipartite — dispuse numai pe latura sudică, două la navă și trei la cor și absidă — sînt largi și înalte, cu o îngrijită profilatură executată în gresie densă. Portalele, atît cel vestic, cu deschidere în arc frînt, cît și cele de pe laturile de nord și sud, cu deschideri dreptunghiulare, sînt prevăzute cu profile care se întorc spre golul ușii, anunțînd influența Renașterii.

Faptul este întru totul explicabil, știind că biserica din Tărpiu a fost terminată în anul 1504, o inscripție cu această dată fiind incizată pe fața tabernacolului-firidă aflată pe peretele nordic al absidei. Decorat cu un mic relief reprezentînd pe *Iisus arătîndu-și rănile*, acest tabernacol, cu profilatură fragilă, este și el un martor semnificativ al goticului tîrziu transilvănean.

Aparținînd aceleiași perioade, biserica evanghelică din Viișoara [59] este o sală prevăzută cu turn-clopotniță pe latura vestică. Nava este acoperită cu o boltă în rețea, iar corul are o boltă în cruce pe ogive cu o secțiune neașteptat de simplă. Cheile de boltă din navă, ca și consolele de colț, sînt decorate cu scuturi heraldice, în timp ce cheia de boltă a absidei are un relief cu figura aureolată a lui Iisus [60]. Zidăria, executată cu măiestrie, ca și calitatea decorativă a ancadramentelor, confirmă tradiția că Viișoara a fost un sat de pietrari, justificînd și dorința lui Petru Rareș de a intra în posesia așezării.

Biserica reformată din Meseșenii de Jos [61] este un mic dar prețios monument caracteristic goticului tîrziu. Nava, scurtă, este tăvănită, principalele podoabe ale acestui corp constînd din frumosul portal sudic — cu baghete încrucișate — și din ancadramentele ferestrelor tri-

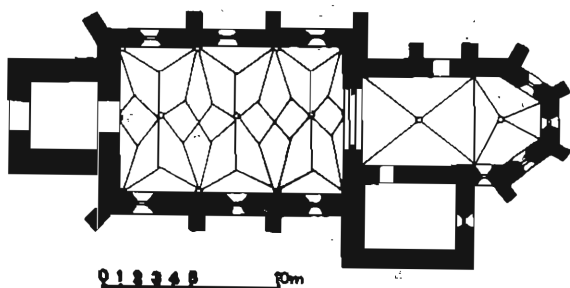


Fig. 84
Biserica evanghelică din Viișoara (jud. Bistrița-Năsăud), planul.

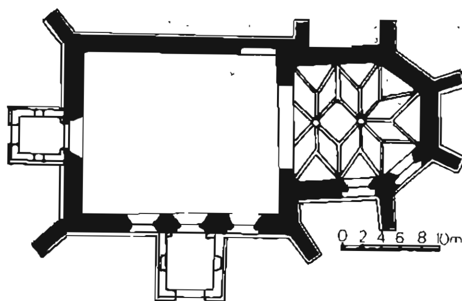


Fig. 85
Biserica reformată din Meseșenii de Jos (jud. Sălaj), planul.

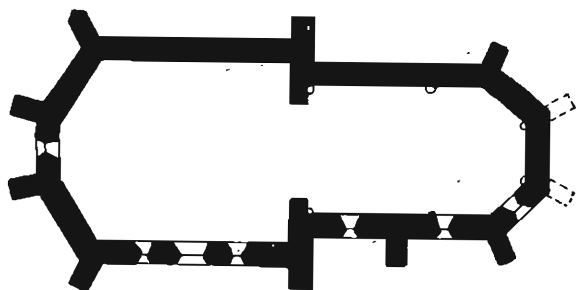


Fig. 86
Biserica reformată din Țigău (jud. Bistrița-Năsăud), planul.

partite, cu înflorite forme flamboyante. Corul, scurt, cu absidă poligonală, are o boltă stelară pe nervuri adunate în două chei de boltă, cea de răsărit decorată cu figura arhanghelului Mihail purtînd spada judecății.

Modestă ca înfățișare, integral tăvănită la interior, biserica reformată din Fig. 86 Țigău [62] reține totuși atenția prin traseul poligonal al părții de vest a navei, traseu amintind de o contra-absidă. Această dispoziție de plan se regăsește și la biserica unitariană din Moldovenești, de asemenea la biserica Sf. Nicolae din Bălinești, important monument despre care va fi vorba la capitolul dedicat arhitecturii din Moldova.

Un edificiu deosebit de valoros este biserica evanghelică din Dîrlos [63], vlăstar al goticului tîrziu în valea Tîrnavei Mari. Nava, de ample proporții pentru o biserică de sat, a fost de la început Fig. 87–89 tăvănită, dar corul și absida poligonală posedă bolți în cruce pe ogive, decorația sculptată și pictată a monumentului fiind surprinzător de bogată. Portalul



Fig. 88
Biserica evanghelică din Dîrlos, fereastră de la absidă.

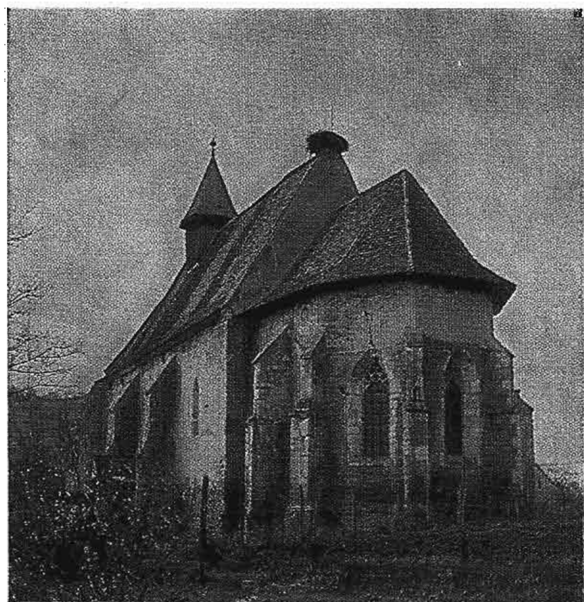


Fig. 87
Biserica evanghelică din Dîrlos (jud. Sibiu), vedere generală.

vestic prezintă o triplă retragere, arcurile fiind susținute de colonete ale căror capitele sînt ornamentate cu frize de frunziș. În lunetă se mai disting resturile unei imagini pictate, cu probabilitate o « deisis ». Ancadramentele ferestrelor prezintă fiecare în parte o altă formulă decorativă — cu romburi, cu trilobi circulari sau triunghiulari —, traforurile din partea superioară ocupînd uneori mai mult de o treime din golul ferestrei. Pe contraforți se păstrează fragmente de figuri sculptate, dar verva cioplitorilor în piatră este încă și mai evidentă

Fig. 89
Biserica evanghelică din Dîrlos, fereastră de la absidă.



în interiorul corului. Cheia de boltă răsăriteană a fost decorată cu figura lui Iisus în relief, iar consolele ce încadrează absida se termină sub formă de baldachin deasupra unor statuete: un sfînt și o sfîntă [64]. Așezate pe console cilindrice prelungi, cele două statuete se individualizează prin proporțiile inabile — corpuri scurte și capete mari —, prin tratarea stîngace dar foarte expresivă a fețelor și faldurilor. Recunoaștem aici mărturia unei viziuni cu pronunțat caracter provincial, dovadă certă a dezintegrării progresive a programului stilistic propriu artei gotice, a convertirii într-o creație de tip popular. Din nefericire, procesul de absorbție a limbajului artei gotice în mediul pietrarilor de provincie avea să fie curînd întrerupt de noul curs al evenimentelor, care va conduce la substanțiale modificări în viața artistică a Transilvaniei.

Cu biserica unitariană din Ionești [65] — care posedă frumoase bolți în rețea, atît în cor, cît și în navă —, cu biserica reformată din Porumbenii Mari [66] — care a avut de asemenea bolți în rețea, încopciate cu numeroase chei de boltă — și cu biserica romano-catolică din Armășeni — al cărei cor are o remarcabilă boltă în rețea — încheiem această enumerare selectivă a bisericilor-sală din Transilvania [67]. Ținînd seama de suma mare a monumentelor păstrate, se poate afirma că în cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea și în primele două decenii ale secolului al XVI-lea, biserica-sală redobîndise în Transilvania rurală o preponderență comparabilă cu aceea pe care o avusese și în secolul al XIII-lea, cu deosebirea că proporțiile monumentelor sînt acum mult mai mari, iar decorația mai bogată.

Reîntoarcerea la spațiul unitar al bisericii-sală a fost favorizată în această perioadă de accentuarea influențelor Renașterii, influențe concretizate și în modul de tratare a formelor și profilelor de ancadramente — arcul frînt cedează frecvent locul arcului semicircular, iar deschiderile dreptunghiulare își aplatizează relieful. Bolțile în rețea sînt și ele tot mai mult concurate de plafoanele drepte, decorația în casete, caracteristică Renașterii, impunîndu-se, progresiv, după 1520. Așadar, primul sfert al secolului al XVI-lea reprezintă o perioadă de epuizare a autorității arhitecturii gotice, care cedează definitiv în fața noului val artistic. Renașterea va domina de aici încolo vreme de aproape două secole viața artistică a Transilvaniei, dar, așa cum se va vedea, goticul nu-și epuizase toate resursele, avînd să mai prilejuiască uimitoare realizări.

Note

1. Pascu, *Meşteşugurile*, p. 45.
2. idem, p. 47, 53, 59, 60, 61, 62, 64, 68.
3. idem, p. 85–87.
4. Fr. Engels a definit cu claritate această stare de fapt, scriind: « Evul mediu anexase teologiei toate celelalte forme ale ideologiei: politica, jurisprudenţa, transformîndu-le în subdiviziuni ale teologiei. Prin aceasta orice mişcare socială şi politică era silită să ia o formă teologică» (Fr. Engels, *Ludwig Feuerbach şi sfîrşitul filosofiei clasice germane*, Bucureşti, 1945, p. 63–64).
5. Spre exemplu, în anul 1345, regele Ludovic de Anjou reducea impozitele sighişorenilor sub motiv că sînt angajaţi cu construirea bisericii Sf. Nicolae (cf. *Chronicon Fuchsio-Lupino-Oltardinum sive annales Hungarici et Transilvanici*, ediţie Josef Trausch, Braşov, 1847). În anul 1369, condica aceleiaşi biserici — azi biserica « din Deal» — consemnează o importantă danie din partea unei văduve din Vulcan.
6. Vătăşianu, *Istoria*, p. 117 şi 119.
7. Vătăşianu, *Istoria*, p. 119, nota 2.
8. Drăguţ, *Legenda*.
9. Vătăşianu (*Istoria*, p. 218–219), deşi clasează catedrala din Oradea în categoria bisericilor-hală, arată că lipsa contraforţilor ar pleda pentru o basilică. Observaţia este principial justificată, dar ştiind că cercetările arheologice din 1881–1883 au fost destul de sumare, nu pot fi eludate vechile descrieri care prezintă monumentul ca o biserică-hală.
10. Péter A. a susţinut derivarea fie din cea de a doua catedrală de la Kalocsa (soluţie puţin probabilă, ştiind că este vorba despre o basilică datînd de la mijlocul secolului al XIII-lea), fie din catedrala de la Eger (Péter A., *Művészet*, I, p. 53).
11. Vătăşianu, *Istoria*, p. 117 şi 217.
12. Din bibliografia foarte bogată a acestui monument, reţinem: Reissenberger, *Hermannstadt*; Roth, *Baukunst*, p. 42; Vătăşianu, *Istoria*, p. 213–216.
13. Pierzînd din vedere etapele de construcţie ale bisericii din Sibiu şi faptul că cheile de boltă ale navelor laterale au fost refolosite, Gheorghe Arion le datează de-a valma în secolul al XV-lea (*Sculptura*, p. 70–71.)
14. Ar mai trebui amintit turnuleţul cu scările de acces la clopotniţă şi la galerie.
15. Roth, *Baukunst*, p. 83–85; Vătăşianu, *Istoria*, p. 235–236. Roth presupune că biserica din Richiş a fost plănuită să aibă un turn central, fapt justificat de masivitatea celor patru stîlpi care delimitează traveea navei principale din faţa sanctuarului. Portalul vestic al bisericii din Richiş a fost executat abia în primul deceniu al secolului al XV-lea.
16. Roth, *Baukunst*, p. 21–22, 55–62; Vătăşianu, *Istoria*, p. 220–222, 320–322; Heitel, *Sebeş-Alba*, p. 10–26.
17. În zona superioară se află: *Maria cu pruncul şi cei trei magi* (fiecare figură pe cîte un contrafort), Maria, Elisabeta (deci *Vizitaţiunea*), Gabriel, Maria (deci *Bunavestire*), *Emeric*, *Ladislau*, *Ştefan*, *Maria*, *Ecaterina*. În zona mediană se află *Sfîntul Cristofor*, *Ioan Botezătorul*, *Maria cu Iisus*, *un apostol*, *Sfîntul Urban*, *trei apostoli*, *Iacob cel Bătrîn*, *Maria cu pruncul*, *apostoli*.
18. La decăderea economică a oraşului a contribuit şi ocupaţia turcească în 1438.
19. Galeria-« lettner» nu se mai regăseşte decît o singură dată în Transilvania, la biserica mînăstirii din Sighişoara. De fapt, ambele exemplare au dispărut şi nu mai sînt atestate decît de martorii păstraţi *in situ*.
20. Roth, *Baukunst*, p. 65; Hekler, *Ungarische*, p. 42–43; Vătăşianu, *Istoria*, p. 223–226; Ionescu, *Istoria*, I, p. 171–172; Rados, *Építészet*, p. 98–101; Marica, *Sf. Mihail*; Pascu, Marica, *Cluj*, p. 29–32.
21. Tradiţia atribuie ridicarea întregii clădiri lui Sigismund de Luxemburg (1387–1437). În realitate, pe baza conjugării datelor de ordin stilistic cu cele documentare, este probabil că la sfîrşitul secolului al XIV-lea au fost construite capelele laterale ale corului, aproximativ între anii 1405–1430 au fost construite părţile de nord şi de vest, iar în ultima perioadă – situată între anii 1435–1450 – au fost terminate zidurile navei sudice şi au fost executate bolţile. Unele lucrări au fost executate şi

mai tîrziu, bolțile fiind refăcute în 1498, ca urmare a unui incendiu, de asemenea după cutremurul din 1764.

22. Despre rolul șantierului de la Košice, vezi: Marosi, *Kaschau*, p. 25—75.
23. Potrivit unor știri, turnul de nord-vest ar fi fost terminat prin 1542, dar a fost demolat în urma cutremurului din 1764. Din analiza formelor, bănuim că, de fapt, turnul de nord-vest — dacă a existat — a fost doar o improvizație. Turnul-clopotniță de pe latura nordică este opera curentului neogotic din secolul al XIX-lea.
24. Vătășianu (*Istoria*, p. 223) este de părere că zidurile oblice indică o schimbare de plan, inițial navele laterale trebuind să aibă aceeași lățime cu capelele corului. În această ipoteză, navele laterale ar fi avut o lățime foarte mică, conducînd la o proporție romanică, improprie fazei stilistice în care se încadrează monumentul clujan.
25. Pentru descrierea acestui decor, Arion, *Sculptura*, p. 27—32.
26. Roth, *Baukunst*, p. 35, 50—54; Kuhlbrandt, *Kronstadt;* Hekler, *Ungarische*, p. 42—43; Vătășianu, *Istoria*, p. 228—231, 526—527; Ionescu, *Istoria*, I, p. 173—177; Gh. Arion, *Sculptura*, p. 18—25; Adrian, *Biserica.*
27. În prezent, pe contraforții Bisericii Negre se află cópii, originalele statuilor fiind expuse la parterul turnului sud-vestic.
28. Din 1423 datează o bulă papală menită să stimuleze lucrările pe timp de 50 de ani.
29. Bolțile navelor au fost refăcute pe principiul unui semicilindru cu penetrații, iar stîlpii (parțial reconstruiți) au fost prevăzuți cu capitele hibrid-baroce.
30. Iconografia celor patru statui este următoarea: un războinic în armură și cu două scuturi, o femeie îngenuncheată, un leu, un tînăr îngenuncheat care pare a privi în curtea bisericii.
31. Modelul acestui tip de deschidere pare să fi fost dat de portalul sudic al bisericii Sf. Elisabeta din Košice; un alt exemplu transilvănean este portalul sudic al bisericii « din deal » — Sighișoara.
32. Vătășianu, *Istoria*, p. 525. Biserica reformată din Orăștie, construită către sfîrșitul secolului al XV-lea, a fost incisiv transformată în secolul al XIX-lea.
33. Vătășianu, *Istoria*, p. 522—523; Mureșan, *Turda*, p. 27—29.
34. Vătășianu, *Istoria*, p. 523—525.
35. Roth, *Baukunst*, p. 66—68; Vătășianu, *Istoria*, p. 239, 535—536; Dubowy, *Sighișoara*, p. 100—126; Drăguț, *Sighișoara*, p. 37—44.
36. Data construirii acestui turn, ca și destinația sa inițială, rămîne de domeniul ipotezelor. Pare să fi fost donjonul vechiului *castrum sex*, pomenit documentar în 1280, pentru aceasta pledînd atît poziția sa mult deplasată față de axul bisericii, cît și caracterul său prevalent defensiv.
37. Roth, *Baukunst*, p. 89; Vătășianu, *Istoria*, p. 617; Dubowy, *Sighișoara*, p. 73; Drăguț, *Sighișoara*, p. 31—34. O inscripție tîrzie din navă indică pentru reînceperea construcției anul 1492; mențiuni documentare se referă la anul 1484.
38. Salzer, *Birthälm;* Roth, *Baukunst*, p. 69—71; Hekler, *Ungarische*, p. 44; Vătășianu, *Istoria*, p. 536.
39. Dovezi în acest sens sînt stema regelui Vladislav II (1490—1516) și stema voievodului transilvănean Ioan Zápolya (1510—1526), ambele aflate pe portalul apusean al bisericii.
40. Vătășianu, *Istoria*, p. 734; Arion, *Sculptura*, p. 13—15.
41. Roth, *Baukunst*, p. 89; Vătășianu, *Istoria*, p. 531—534.
42. Horwath, *Kirchenburgen*, III, p. 83—86; Vătășianu, *Istoria*, p. 534.
43. Roth, *Baukunst*, p. 81; Vătășianu, *Istoria*, p. 535.
44. Roth, *Baukunst*, p. 62—65; Vătășianu, *Istoria*, p. 217, 530; Greceanu, *Mediaș*, p. 30—33. Cercetări arheologice, încă nepublicate, au fost efectuate în anii 1971—1975 de către Mariana Beldie.
45. Vătășianu, *Istoria*, p. 233—234; Gh. Vida, *Biserica parohială Sf. Ștefan din Baia Mare*, 1970, în manuscris. Căzută în ruină, biserica din Baia Mare a fost demolată în secolul al XIX-lea, rămînînd în picioare doar frumosul turn-clopotniță, construit în 1445—1468 de către Iancu de Hunedoara și fiul său, Matei Corvin.
46. Biserica-hală cu două nave se regăsește frecvent în zonele de mineri din Slovacia: la Banska Stiavnica, la Banska Bistrica, la Kremnica, la Pukanec etc.
47. Pentru Erwin Panofsky, biserica-hală ar fi expresia compromisului lumii medievale tîrzii dintre « nominalism » și « realism » (Panofsky, *Gothique*, p. 102).

48. Vătășianu, *Istoria*, p. 247—248. Începerea construcției este atestată în 1400, printr-o indulgență acordată de papa Bonifaciu al IX-lea, iar terminarea lucrărilor, în 1442, este pusă în legătură cu daniile primite din partea lui Iancu de Hunedoara.
49. Vătășianu, *Istoria*, p. 245—247; Mureșan, *Turda*, p. 20—24
50. Vătășianu, *Istoria*, p. 538—539; Ionescu, *Istoria*, I, p. 309—310; Rados, *Epítészet*, p. 109; Pascu, Marica, *Cluj*, p. 32—35.
51. Prăbușite în 1603, vechile bolți au fost refăcute după modelul original în 1642—1643.
52. Vătășianu, *Istoria*, p. 614—616; Pascu, Marica, *Cluj*, p. 38—41. Prima mențiune cu privire la mînăstirea dominicană din Cluj datează din 1428, iar în 1455, Iancu de Hunedoara aloca șantierului o sumă anuală de 50 florini aur, dar lucrările continuau încă în 1509.
53. Entz, *Dés;* Vătășianu, *Istoria*, p. 548.
54. În ambele cazuri au fost distruse însemnate porțiuni din valoroasele reprezentări ale ciclului legendar al regelui Ladislau cel Sfînt, picturi datînd la Mugeni din secolul al XIV-lea, la Dîrjiu din 1419.
55. Pentru ambele monumente, Vătășianu, *Istoria*, p. 256—258; Drăguț, *Vechi*, p. 57—58.
56. Vătășianu, *Istoria*, p. 530.
57. Popa C., *Bistrița*, p. 307—309.
58. Popa C., *Bistrița*, p. 313—317. Este surprinzător cum un asemenea valoros și impozant monument a rămas pînă de curînd nestudiat. Fostă biserică evanghelică, în prezent ortodoxă, biserica din Tărpiu este supusă unui minuțios proces de restaurare.
59. Popa C., *Bistrița*, p. 311—313.
60. De remarcat și frumosul tabernacol-firidă, de pe latura de nord a absidei, decorat cu o fială și un scut heraldic pe a cărui față se află un relief ce reprezintă mielul mistic.
61. Vechea denumire a localității: Cățelul Unguresc (Vătășianu, *Istoria*, p. 542—543). Construirea acestui monument este atribuită inițiativei episcopului de Alba Iulia, Ladislau Geréb, fiind datată în 1500.
62. Vătășianu, *Istoria*, p. 545—546. Despre biserica din Țigău există o referire documentară din 1503, deci a fost construită anterior acestei date. Prof. V. Vătășianu presupune că tratarea poligonală a părții de vest a navei s-ar datora unei derivări din arhitectura bisericilor de lemn, ipoteză seducătoare, dar care nu răspunde întrebării: de ce efectele acestei derivări se reduc la cîteva exemple izolate?
63. Vătășianu, *Istoria*, p. 553; Drăguț, *Picturi*, p. 93—95; Arion, *Sculptura*, p. 37—38.
64. Gh. Arion presupune că cele două statuete reprezintă pe *Maria* și pe *Ioan* (*op. cit.*, p. 38).
65. Vătășianu, *Istoria*, p. 549.
66. idem, p. 545.
67. Pentru o mai largă informare asupra bisericilor-sală din epoca tîrzie a goticului, Vătășianu, *Istoria*, p. 537—557.

b. ARHITECTURA CIVILĂ ŞI MILITARĂ

O privire larg-cuprinzătoare asupra arhitecturii gotice din Transilvania în cele trei secole de evoluţie, face posibilă o constatare de reală importanţă pentru înţelegerea resurselor şi orientărilor locale in arta de a construi. În primul rînd este semnificativ faptul că la nici un edificiu din cele analizate pînă aici nu a fost aplicat cu consecvenţă acel sistem definitoriu pentru arhitectura gotică: descărcarea bolţilor prin intermediul arcurilor-ogivă şi transmiterea sarcinilor către exterior, pe seama arcurilor butante. Dimpotrivă, la monumentele gotice transilvănene, sistemul de rezistenţă a folosit ca principal element zidăria masivă, potrivit principiului suportului continuu, principiu aplicat cu consecvenţă de arhitectura romanică.

Exceptînd pietrarii-cioplitori de profile, deseori veniţi din alte părţi, constructorii transilvăneni nu erau nişte virtuozi ai meseriei şi nici nu par să fi avut veleităţi de virtuozitate. Principala lor preocupare era soliditatea structurii obţinută fie şi cu mijloacele cele mai simple, de aici opţiunea pentru zidurile groase, cu ferestre mici care să nu ameninţe rezistenţa unei construcţii. Decurgînd din soluţia de rezistenţă, monumentele goticului transilvănean nu beneficiază niciodată de acea caracteristică amplitudine a golurilor, niciodată plinul de zidărie nu a fost subordonat ca suprafaţă deschiderilor de fereastră. Datorită acestui mod de a rezolva problemele constructive, cu consecinţele fireşti pe planul expresiei arhitectonice, multe edificii gotice din Transilvania ar putea fi lesne considerate ca fiind mai vechi şi aparţinînd stilului romanic, dacă elementele de profilatură şi de plastică monumentală nu ar interveni pentru a preciza momentul cronologic exact. Toate aceste caracteristici sînt explicabile în contextul istoric al Transilvaniei medievale, voievodat în care economia se dezvolta în condiţii grele, iar nevoia de autoapărare avea o dramatică autoritate în viaţa de fiecare zi a localnicilor.

Oprimaţi cu violenţă, expuşi neîncetat abuzurilor nobilimii — laice şi clericale —, locuitorii Transilvaniei au fost deseori nevoiţi să recurgă la arme pentru a-şi apăra avutul şi chiar existenţa, răzmeriţele spontane dobîndind uneori aspectul unor răscoale de masă, cu un pronunţat caracter social. Aşa a fost în 1437—1438, în timpul răscoalei de pe Someş, care a culminat cu luptele de la Bobîlna, Apatiu şi Cluj, aşa a fost în timpul războiului ţărănesc din 1514, cînd cetele de răsculaţi au fost conduse de Gheorghe Doja.

Ameninţărilor dinlăuntru li se adăugau marile primejdii dinafară, care se revărsau asupra aşezărilor locuite sub forma invaziilor pustiitoare. Invazia tătară din 1241—1242 fusese doar un preludiu pentru un întreg cortegiu de invazii organizate cu malefică iscusinţă de către Hoarda de Aur a cărei instalare în Crimeea a constituit, vreme de secole, un adevărat blestem pentru ţările din partea de răsărit a Europei. Străbătînd trecătorile Carpaţilor Orientali, cu precădere pasul Uz-Oituz, hoardele tătăreşti au năvălit în repetate rînduri în Transilvania, pustiind satele şi oraşele din scaunele secuieşti, din Maramureş, ajungînd uneori pînă în bazinul central al Tîrnavelor sau în cîmpia Someşului. [1]

Începînd cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea, o altă ameninţare a tulburat liniştea — şi aşa atît de precară — a Transilvaniei. Era ameninţarea turcilor otomani. După campaniile cu succese schimbătoare din 1368—1369, 1392—1396, turcii au reuşit să se instaleze pentru lungă vreme în Peninsula Balcanică, cucerind Bulgaria şi Serbia. Înfrînţi la Rovine de armatele Ţării Româneşti, temuţii invadatori şi-au înteţit atacurile asupra regatului Ungariei — pe care îl simţeau slăbit de fărămiţarea feudală — şi, trecînd peste teritoriul acestuia, au ajuns deseori în

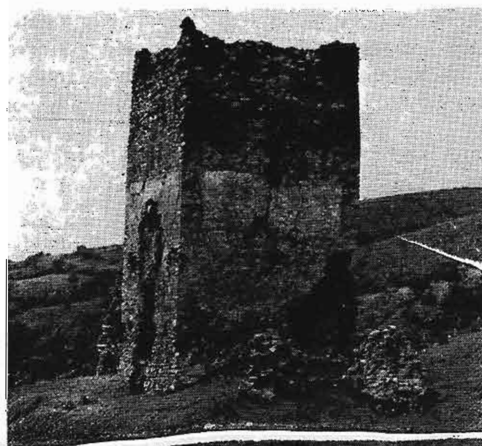
Transilvania. În fapt, întregul secol al XV-lea este marcat de incursiunile otomane, ca acelea din 1420, 1428, 1432, 1438, 1442, 1479, 1482, 1493, ultima cu urmări catastrofale pentru localitățile din părțile Sibiului.

Pe fondul unei atît de dramatice existențe, este lesne de înțeles de ce în secolele XIII—XVI organizarea autoapărării a constituit un program major, de ce în acest interval de timp Transilvania a fost populată cu castele și cetăți aparținînd fie nobilimii, fie comunităților orășenești și rurale.

O primă campanie de construcții defensive a avut loc imediat după marea invazie tătară din 1241—1242 [2]. Abandonînd fortificațiile tradiționale, de pămînt și lemn, care se dovediseră prea puțin trainice [3], locuitorii Transilvaniei s-au grăbit să ridice acum cetăți de piatră, din această perioadă datînd și cele mai vechi biserici întărite [4]. Prin numărul lor mare, cetățile ridicate în această perioadă au prilejuit înmulțirea atelierelor de zidari locali, fapt care a contribuit la dezvoltarea artei de a construi în epocile următoare. La început, în mod firesc, noile amenajări defensive au conviețuit cu edificii de lemn, așa cum se menționează într-un act de vînzare din 1268 privitor la casa de lemn cu turn de piatră a comitelui Rotho din părțile Rodnei [5].

Principalii beneficiari ai febrilei campanii de amenajări și construcții defensive au fost, așa cum era de așteptat, nobilii și autoritatea regală. Tipologia cetăților și castelelor nobiliare este

Fig. 90
Cetatea Mălăiești (jud. Hunedoara).



foarte variată, fiind în bună măsură determinată de caracteristicile formelor de teren. În prima etapă, pare să fi predominat donjonul-locuință, înconjurat cu val de pămînt, exemplele cele mai reprezentative fiind turnurile de la Chereșig [6] (jud. Bihor), Almaș [7] (jud. Sălaj), Subcetate [8], Mălăiești [9] și Răchitova [10] (jud. Hunedoara), Oncești [11] (jud. Maramureș), Cetatea de Baltă [12] (jud. Alba), Ceacova [13] (jud. Timiș), în unele cazuri turnurile-locuință au fost de la început înconjurate cu curtine de piatră, ca la Cîlnic [14] și la Gîrbova [15] (jud. Alba). În alte cazuri, donjonul a fost amplasat pe una din laturile incintei, fie pentru a controla zona cea mai expusă, fie pentru a fi protejat el însuși de o prăpastie învecinată. O asemenea dispoziție se regăsește la Piatra Craivii [16], la Sibiel [17], la Tăuți [18] (jud. Alba), la Turia [19] (jud. Covasna), la Cetatea Colțului [20] (jud. Hunedoara), la cetatea Chioarului [21] (jud. Maramureș). Mai evoluate tipologic sînt cetățile Colțești [22] (jud. Alba), Bologa [23] (jud. Cluj) și Breaza [24] (jud. Brașov), la care sistemul defensiv are o structură bipolară, cu două turnuri legate prin curtine înalte la adăpostul cărora se află construcțiile anexe ce vădesc toate caracteristicile unei locuiri stabile.

Concomitent cu ridicarea castelelor nobiliare, au fost reconstruite sau amplificate numeroase cetăți regale, fie pentru supravegherea trecătorilor și vămilor, fie pentru paza unor centre economice, în primul rînd a exploatărilor de sare și de fier. La Deva, Arad, Oradea, Mehadia, Cetatea de Baltă, Ocna-Mureș, Turda, Rodna, Satu-Mare și Tîmpa-Brașov, cetățile existente au fost reamenajate, lucrările efectuate în ultimele decenii ale secolului al XIII-lea și în prima jumătate a secolului următor înscriindu-se în marele efort de organizare defensivă a Transilvaniei. [25]

Preocupați în primul rînd de amenajările defensive, constructorii acestor cetăți au acordat un interes minim problemelor de ordin artistic, fapt demonstrat de absența ancadramentelor și elementelor de piatră profilată. Evident, aceasta nu exclude posibilitatea

Fig. 91
Cetatea Cîlnic (jud. Alba).

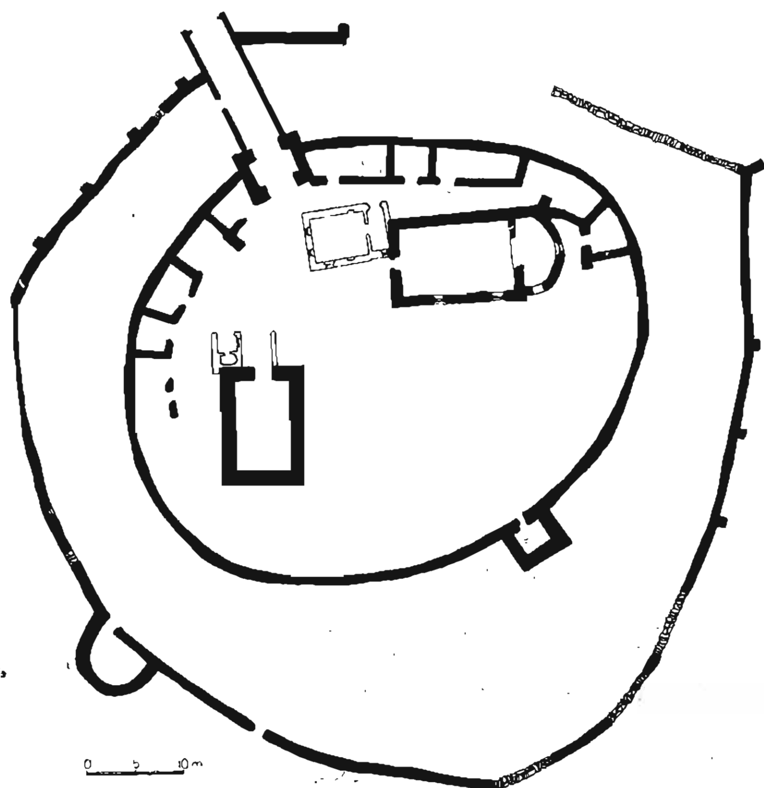


Fig. 92
Cetatea Cîlnic (jud. Alba), plan.

unor detalii decorative executate în lemn, dar, principial, momentul stilistic al goticului este foarte palid ca prezență. Singura piesă concludentă este ancadramentul de fereastră bipartită descoperit la donjonul cetății Cîlnic, operă la care sînt lesne de recunoscut caracteristicile goticului timpuriu.

Dincolo de această austeritate a expresiei arhitectonice, cetățile și castelele construite în număr atît de mare după invazia tătară din 1241—1242, pînă către mijlocul secolului al XIV-lea, au determinat un vast proces de formare a meșterilor zidari locali. Știind că la



Fig. 93
Cetatea Bologa (jud. Cluj).

ridicarea reședințelor nobiliare fortificate și a castrelor regale erau obligați să salahorească numeroși iobagi și țărani aserviți, care îndeplineau cele mai variate munci grele, de la spargerea și transportarea pietrei, pînă la înălțarea materialului de construcție pe schele și așezarea lui în operă, este evident că susținuta campanie de amenajări defensive a înzestrat Transilvania cu o adevărată armată de zidari, fără pregătire multă din punct de vedere arhitectonic, dar foarte eficienți.

Această observație este deosebit de prețioasă pentru înțelegerea mai multor aspecte specifice dezvoltării arhitecturii medievale transilvănene. În primul rînd este vorba despre faptul că difuzarea cunoștințelor de zidărie a făcut posibilă ridicarea, în fiecare împrejurare prielnică, a unor monumente țărănești, de tot simple din punct de vedere formal, dar ale căror conexiuni stilistice cu edificiile datorate unor ateliere de meșteri breslași sînt ușor de recunoscut. În acest context este fals să se creadă că meșterii populari români construiau din lemn pentru că nu știau să construiască din piatră. Opțiunea pentru lemn se justifică prin tradiție, prin abundența și accesibilitatea materialului, dar ori de cîte ori s-a dispus de mijloace — și aceasta s-a întîmplat frecvent în cnezatele sau voievodatele mai prospere din secolele XIII—XV [26] —, au fost zidite monumente de piatră, foarte puține fiind acelea la care poate fi invocată prezența unor meșteri străini. Dacă la biserica din Sîntămărie-Orlea se poate vorbi despre un constructor-pietrar străin — venit probabil din sudul Moraviei —, la biserica din Strei sîntem în fața unei opere datorate mîinii de lucru locale care a știut să interpreteze, simplificînd, elementele de compoziție și de decorație ale edificiului precedent. La fel, ctitoriile cneziale de la Sînpetru, Crișcior, Leșnic, Ribița — ca să nu cităm decît cîteva exemple — sînt mărturii ale procesului de autohtonizare a zidăriei de tip gotic pînă în mediul satelor românești. Aparținînd aceluiași proces, reședințele fortificate de la Oncești, Răchitova, Mălăiești, Cetatea Colțului, exprimă la rîndul lor absorbția în societatea românească a mijloacelor de construcție proprii epocii în care arhitectura de zid se impunea cu autoritate în voievodatul Transilvaniei.

O altă consecință a difuzării meșteșugului zidăriei în mediul rural privește înmulțirea explozivă a fortificațiilor țărănești în momentul în care pericolul otoman a devenit foarte apăsător. De fapt problema fortificațiilor colective, ridicate în scop de autoapărare, are un orizont mai larg, cuprinzînd deopotrivă satele și orașele transilvănene.

Fig. 94
Sibiu, secțiune din zidul cetății cu turnurile Olarilor (prim plan) și Dulgherilor.

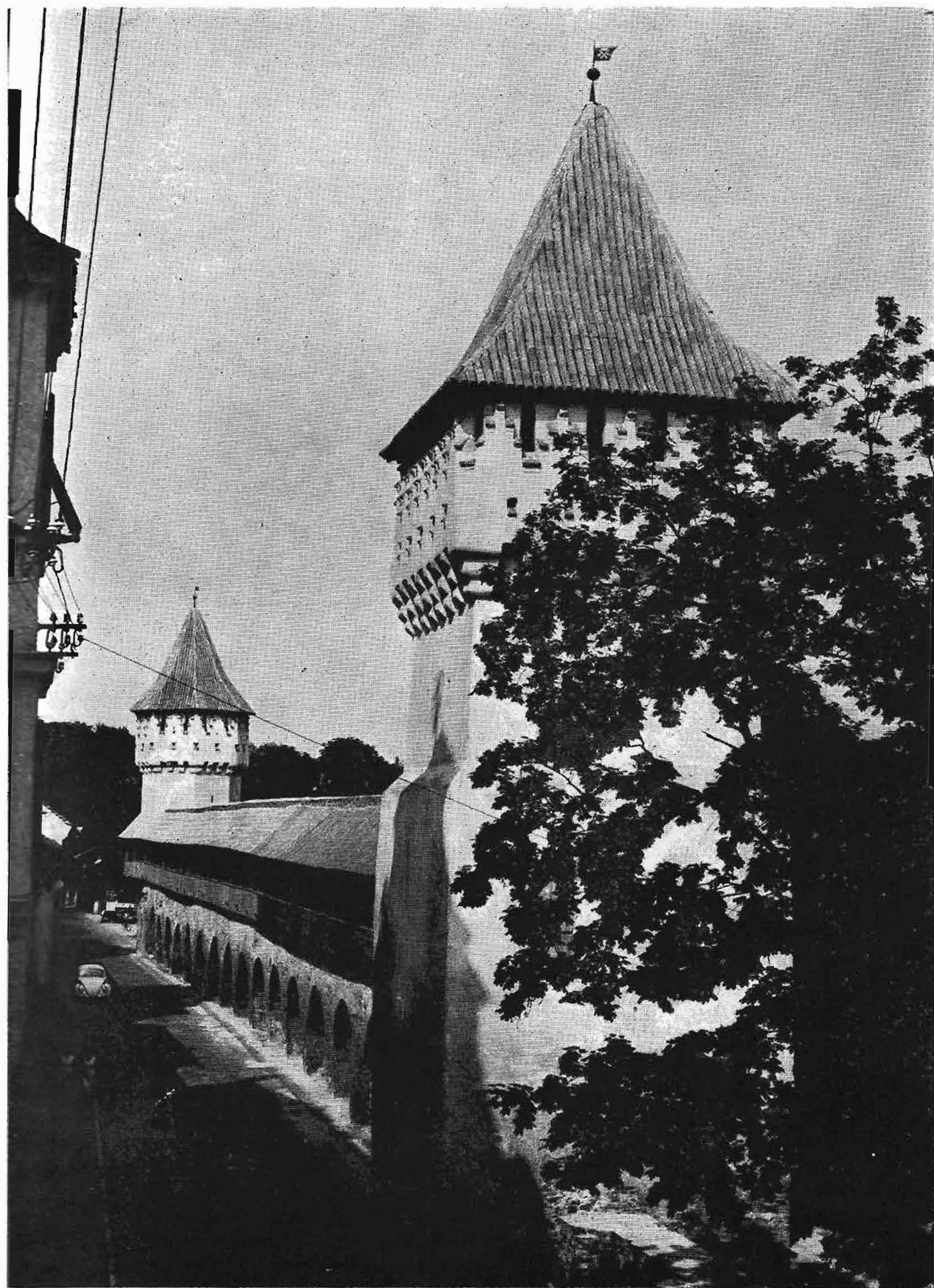
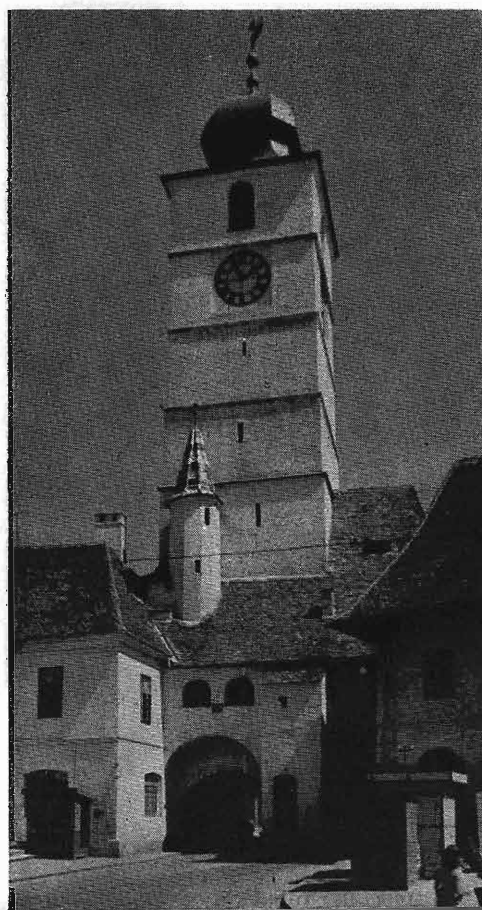


Fig. 95
Orașul Sibiu cu întregul său sistem de fortificații (desen din secolul al XVI-lea).



Fig. 96
Sibiu, turnul Sfatului.



În perspectiva faptelor istorice și a informațiilor documentare de care dispunem, se poate afirma că spre sfîrșitul secolului al XIV-lea măsurile defensive au luat aspectul unei veritabile campanii de construcții, cu consecințe dintre cele mai profunde atît pentru organizarea interioară a așezărilor, cît și pentru silueta lor peisagistică. Vechile fortificații orășenești, cele mai multe ridicate sub semnul teribilei spaime provocate de marea invazie tătară din 1241—1242, erau din categoria valurilor de pămînt, cu șanțuri de apă și, eventual, încununate cu palisade. Devenite neîncăpătoare și nesigure, valurile de pămînt au fost treptat înlocuite cu ample cetăți de piatră care au tins să cuprindă între zidurile lor întregul centru economic al așezării.

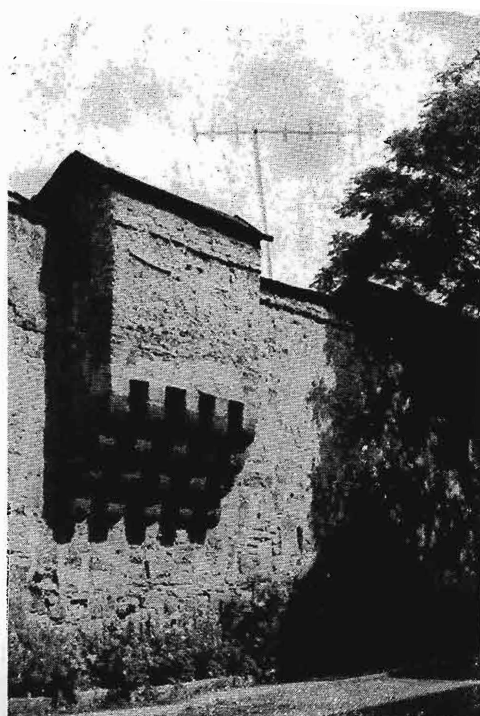
Primele fortificații sistematice sînt semnalate la Sibiu [27], oraș care dispunea, încă din anul 1366, de două incinte cu ziduri de piatră și cărămidă. Amplificată cu o a treia incintă în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, noua cetate Fig. 94—95

Fig. 97
Sebeș-Alba, vedere a orașului cu fortificația inelară
și turnurile (desen din secolul al XVI-lea).



a Sibiului a fost construită cu precădere din cărămidă, de unde denumirea de « orașul roșu» dată așezării de pe Cibin, pe care turcii au încercat zadarnic să o cucerească cu ocazia invaziilor din 1432, 1438 și 1442. Potrivit sistemului folosit pretutindeni de orașele libere din Europa medievală, fortificațiile Sibiului au fost ridicate prin conlucrarea și contribuția tuturor cetățenilor, prin intermediul breslelor meșteșugărești. Fiecărei bresle îi revenea datoria de a construi o parte din zidul cetății și un turn de flancare, cu obligația de a-l repara și a-i asigura în permanență efectivul necesar de apărători. De aici denumirile de « turnul olarilor», « turnul dulgherilor», « turnul archebuzierilor», « turnul pielarilor» ș.a.m.d., pe care le poartă aceste turnuri, denumiri similare regăsindu-se la toate cetățile orășenești din Transilvania. În general, turnurile Sibiului sînt de plan patrulater sau poligonal și se înalță pe 3—4 nivele, la partea superioară avînd un drum de strajă scos în consolă,

Fig. 98
Cluj, secțiune din zidul cetății medievale.



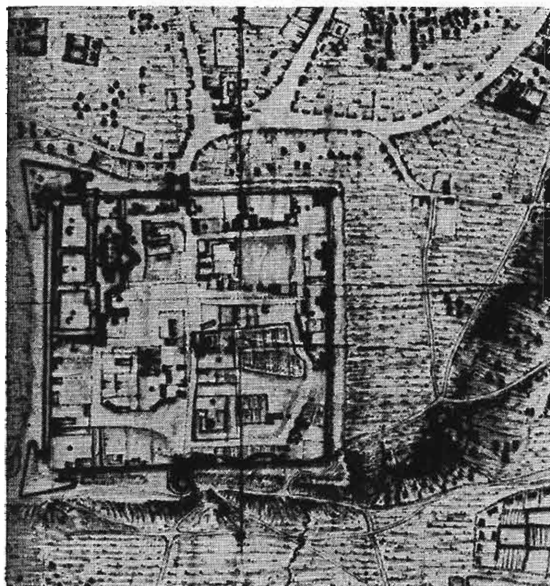


Fig. 99
Orașul Alba Iulia și cetatea medievală;
plan ridicat de arh. Gio. Morando Visconti (1716).

prevăzut cu guri de aruncare și ferestre de tragere. Opțiunea pentru turnurile de plan pătrat sau poligonal este caracteristică pentru cetățile transilvănene, spre deosebire de cele occidentale la care, în mod preferențial, au fost construite turnuri cilindrice. [28]

Zidurile de incintă au avut ca principală amenajare defensivă un drum de strajă, galerie continuă situată în partea superioară, permițînd circulația apărătorilor și accesul lor la crenele și la ferestrele de tragere. Inițial suspendat pe stîlpi de lemn, drumul de strajă a fost susținut pe arcade de zidărie a căror prelungă desfășurare echivalează cu o monumentală construcție decorativă. Încă la sfîrșitul secolului al XV-lea, cînd a fost terminată și cea de a patra incintă, zidurile cetății Sibiului măsurau aproape 4 kilometri lungime, fiind întărite cu 39 turnuri și cinci bastioane. Cele patru porți ale orașului erau protejate de turnuri, deosebit de puternic fiind cel de la Poarta Ocnei.

Afectate de transformări în secolul al XVIII-lea, supuse demolărilor în secolul al XIX-lea, fortificațiile medievale ale Sibiului nu s-au păstrat decît fragmentar: cîteva turnuri și cîteva documente grafice de epocă rămînind singurele mărturii care permit evocarea « orașului roșu » de odinioară.

Datînd de la sfîrșitul secolului al XIV-lea, cetatea orașului Sebeș-Alba [29] este singura cetate orășenească perimetrală din Transilvania care nu a evoluat în epocile următoare construcției, păstrînd pînă azi structura originară. Amintind, ca organizare generală, de castrele romane, cetatea orașului Sebeș este de plan dreptunghiular neregulat, cu turnuri de poartă pe centrul fiecărei laturi, sistemul defensiv fiind întregit de patru

Fig. 100
Aiud. Vedere generală.



turnuri dispuse în punctele vulnerabile. Construite din piatră de carieră și din bolovani de rîu, zidurile de incintă erau înzestrate cu obișnuitul drum de strajă, suspendat pe console sau susținut pe arcaturi de zidărie.

Dintre cetățile medievale ridicate de orașele transilvănene, o particulară atenție se cuvine Clujului [30] a cărui veche incintă a fost amplificată în secolul al XV-lea, după 1405, zidurile fiind construite, cu deosebită grijă, din piatră de carieră și blocuri fățuite. Depășind de mai multe ori suprafața fostei cetăți regale de pe malul Someșului, noua incintă avea un plan patrulater neregulat, zidurile fiind întărite cu 18 turnuri, dintre care patru adăposteau porțile orașului. [31] Dacă, în general, construcțiile de cetăți nu prezintă decît stinghere elemente cu valoare artistică propriu-zisă, în cazul Clujului măiestria cu care au fost executate balcoanele fortificate sau consolele etajate care susțin drumul de strajă indică prezența unor veritabili artiști, capabili să transmită sensul frumuseții chiar și unor ziduri cu caracter strict defensiv, funcțional. [32] Recunoaștem, în calitatea acestor construcții, existența în Clujul medieval a unei bune școli de pietrărie și de zidărie, fapt pe care am avut ocazia să-l semnalăm și în legătură cu edificiile religioase despre care a fost vorba anterior.

Dar, în epoca de care ne ocupăm, tipul de cetate perimetrală nu fusese încă adoptat de toate orașele transilvănene. Mai frecventă era fortificarea nucleului central al așezării, acolo unde se aflau biserica și locuințele celor mai avuți. Așa a fost vechea cetate a orașului Alba-Iulia, care în 1516 mai avea curtine de lemn și încă nu fusese înzestrată cu bastioane. [33] Tot de tip central au fost primele cetăți ale Sighișoarei, Mediașului, Bistriței și Aiudului. În cursul secolului al XV-lea, primele trei localități fac eforturi pentru construirea unor ample fortificații de tip perimetral, remarcabilă pentru expresivitatea siluetei fiind cea de la Sighișoara, dealtfel singura cetate orășenească de acest tip bine păstrată în Transilvania. [34]

Începînd încă de la sfîrșitul secolului al XIV-lea [35], cetatea Sighișoarei se desfășoară ca o amplă cunună de ziduri pe culmea unui deal, adăpostind cele două platouri ale « orașului de sus ». Lungi de cca 930 m, zidurile de incintă au fost întărite cu 14 turnuri, două dintre acestea — « turnul cu ceas » și « turnul croitorilor » — avînd și rol de porți ale orașului. De plan patrulater sau poligonal, turnurile Sighișoarei prezintă — în pofida refacerilor ulterioare — caracteristici proprii epocii gotice, atunci cînd tehnica de luptă nu era încă foarte evoluată. Cele mai multe sînt grațioase ca siluetă, fiind improprii pentru amenajarea platformelor de artilerie care au transformat atît de incisiv formele arhitecturii militare începînd din secolul al XV-lea. Unele turnuri — ca cel al « cositorarilor » — au o înfățișare de un vădit pitoresc datorită variației de planuri la fiecare etaj, de asemeni datorită expresivelor neregularități de execuție. În ansamblu, cetatea Sighișoarei oferă o imagine concludentă a arhitecturii militare a goticului transilvănean, fiind o mărturie a efortului de autoapărare îmbinat cu o fantezie liberă în aplicarea principiilor de organizare defensivă, fără acele rigori impuse în țările Apusului de știința asediilor. Fig. 101—107

Cetatea Mediașului [36] a păstrat pînă azi nucleul central — așa-zisul castel construit în jurul bisericii parohiale, ante 1450 — și o bună parte din fortificațiile perimetrale, ridicate între 1490—1534, notabile fiind turnurile de poartă « Forkesch » și al « uliței pietruite ». [37] Fig. 108

Din cetatea orășenească a Bistriței nu se păstrează decît cîteva fragmente de curtine și « turnul dogarilor », dar este sigur că încă de la sfîrșitul secolului al XV-lea exista aici o fortificație de tip perimetral, de plan patrulater, întărită cu turnuri. [38]

În cazul Brașovului, trecerea la tipul de fortificație perimetrală a fost precedată de construirea mai multor cetăți de refugiu, în legătură cu principalele cartiere ale orașului. [39] Astfel, zona centrală a așezării a beneficiat de fostul





Fig. 101
Sighişoara, « turnul cu ceas »,
poarta principală a cetăţii.

Fig. 102
Sighişoara,
barbacana turnului cu ceas.

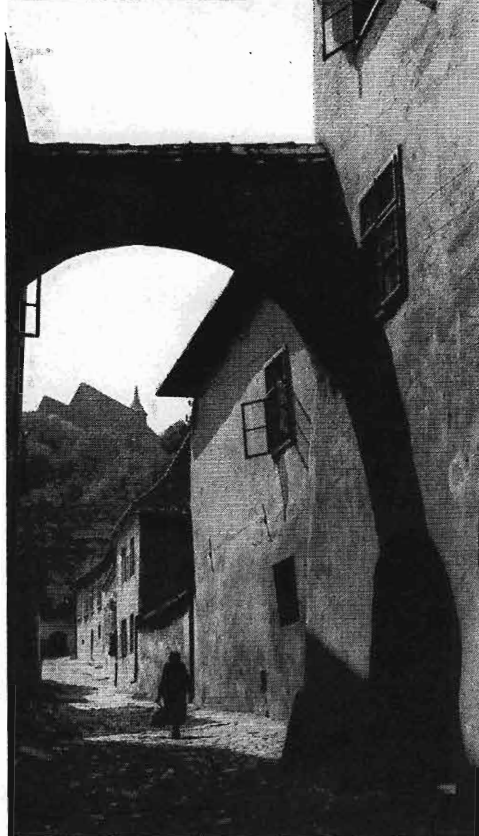


Fig. 103.
Sighişoara, stradă caracteristică medievală din Oraşul de sus, cu vedere spre biserica « din Deal ».

castru regal de pe Tîmpa şi de reduta de pe dealul Cetăţuia, ulterior reamenajată şi amplificată. Cartierul Bartolomeu era înzestrat — pare-se din secolul al XIV-lea — cu cetatea de refugiu de pe dealul Şprenghiu (Gesprenberg), de plan oval, cu ziduri groase de aproape 2 m. Cetatea perimetrală a început a fi înălţată cu probabilitate către 1400 — în 1416 se lucra la ziduri —, dar lucrările au mers greu, astfel că un secol mai tîrziu încă erau întinse porţiuni din valuri de pămînt cu palisade. Concepută cu multă ambiţie, pe o vastă întindere de plan patrulater neregulat, cetatea Braşovului era prevăzută cu curtine înalte, întărite cu turnuri şi bastioane puternice, sistemul defensiv fiind completat cu ziduri-scut *(zwingere)* şi cu bastioane izolate, scoase în avanpost pentru apărarea zonelor vulnerabile. [40]

La adăpostul zidurilor de cetate ridicate în secolele XIV—XV, s-a definitivat



Fig. 104
Sighişoara, turnul Croitorilor,
a doua poartă a cetăţii.

urbanistica orașelor medievale transilvănene a căror planimetrie se caracterizează printr-un sistem de 2—5 străzi paralele cu axa principală, în legătură cu care se află și piața centrală, dominată de obicei de turnul sfatului și de biserica parohială. S-a statornicit în această epocă și silueta orașelor, siluetă prevalent gotică, pe care transformările intervenite în secolele ce au urmat nu au reușit să o șteargă. Turnuri semețe, încununate de galerii de tragere sau de foișoare de lemn, deasupra cărora se înălțau corpurile prelungi ale acoperișurilor de țiglă sau de olane, biserici cu forme masive, înviorate de traforurile ferestrelor gotice, case de lemn sau construite în tehnică mixtă, cu schelet de lemn și umplutură de cărămidă [41] — acesta este, evocat pe scurt, aspectul orașelor transilvănene cristalizate sub semnul înfloririi arhitecturii gotice. Reședințe somptuoase, aparținînd nobilimii sau patriciatului orășenesc, de asemeni realizări mai ample ale arhitecturii civile de zid nu se cunosc decît cu titlu excepțional anterior anului 1500.

În Cluj, se păstrează o casă în care, potrivit tradiției, s-ar fi născut Matei Corvin. [42] Desfășurată pe două nivele, cu intrarea principală marcată de un larg portal care conduce spre o sală de degajare ce asigură circulația spre celelalte încăperi, clădirea păstrează cîteva ancadramente în arc frînt, cu profile simple, dar cele mai multe sînt dreptunghiulare, cu menouri de piatră, fiind caracteristice momentului de confluență dintre gotic și Renaștere. Cîteva ancadramente de piatră disparate atestă existența mai multor edificii civile de epocă gotică în Cluj, dar, din nefericire, toate au căzut pradă transformărilor ulterioare. Dispărute sînt și clădirile din Brașov, din Bistrița sau din Sebeș-Alba, principalele mărturii ale arhitecturii gotice civile din Transilvania păstrîndu-se la Turda și la Sibiu. Fig. 112—113

La Turda, în imediata vecinătate a bisericii reformate, se înaltă clădirea fostului palat voievodal, actualmente sediul muzeului de istorie din localitate. [43] Construit din piatră și cărămidă, edificiul are aspectul unui paralelipiped

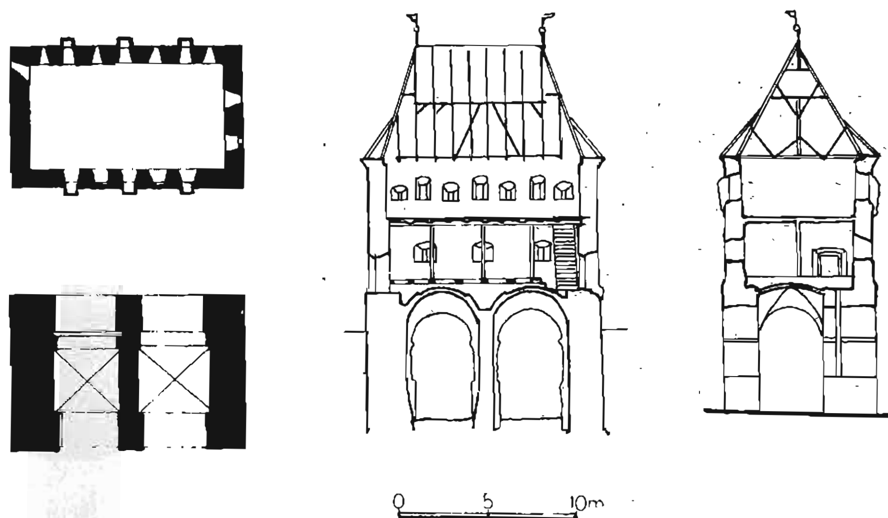


Fig. 105
Sighișoara, turnul Croitorilor, planuri și secțiuni.



Fig. 106
Sighişoara, turnul Cositorarilor.

de zidărie, desfășurat pe două nivele deasupra beciului cu bolți semicilindrice. [44] Încăperile de la parter și de la etaj sînt tăvănite. Intrarea principală este marcată de un portal în arc frînt cu profile gotice tîrzii, deasupra căruia se află un balcon pe console de piatră. Exceptînd cîteva portale de la parter — în arc frînt —, toate ancadramentele sînt executate în stilul Renașterii timpurii, cu deschideri dreptunghiulare și cu profile îngrijit executate. Datînd, cu probabilitate, de la începutul secolului al XVI-lea, palatul voievodal din Turda patru nivele, primele două boltite pe nervuri susținute de un stîlp central, următoarele două tăvănite pe grinzi masive de lemn. [45] Circulația pe verticală este asigurată de o scară în spirală, găzduită de un turnuleț adosat pe latura nordică. Ancadramentele ferestrelor sînt dreptunghiulare — indicînd influența Renașterii —, în timp ce portalele sînt evident gotice, ca și sistemul de boltire al primelor două nivele.

Ceva mai mic (7,60×5,80 m), turnul-locuință al casei Haller [46] are doar trei nivele, primele două boltite în cruce, cel

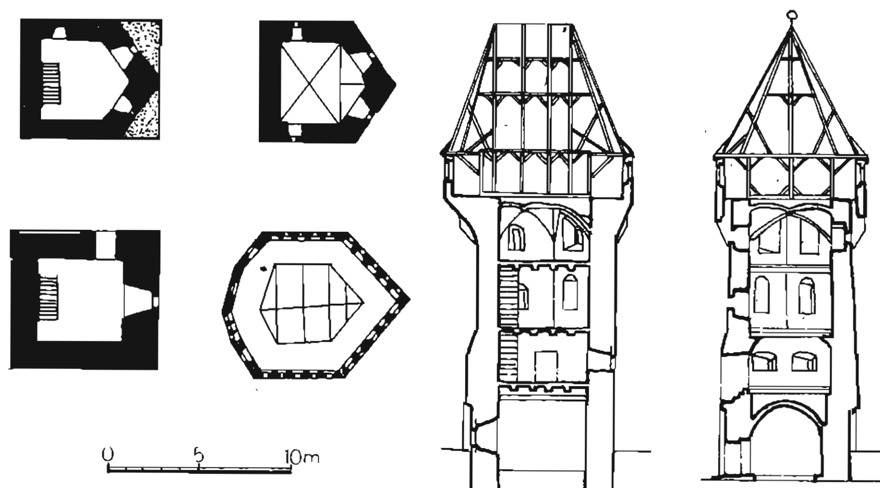


Fig. 107
Sighișoara, turnul Cositorarilor, planuri și secțiuni.

a suferit mai multe remanieri (în 1588, 1818, 1911), cu care prilej a pierdut decorația interioară pictată, care va fi întregit la origine înfățișarea încăperilor.

Orașul Sibiu are privilegiul de a conserva mai multe monumente civile cu arhitectură gotică, cunoașterea siluetei sale medievale fiind circumstanțiată de cercetările recente și de lucrările de restaurare. În zona centrală a orașului se păstrează două locuințe de tip turn, datînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Cel mai impozant este turnul situat lîngă vechea primărie: de plan pătrat (10×10 m), acesta se înalță pe de al treilea tăvănit. Ancadramentele de piatră sînt și aici combinate: în arc frînt pentru uși, dreptunghiulare la ferestre, dovadă a « modernizărilor » în stilul Renașterii, operate în secolul al XVI-lea. Turnul păstrează acoperișul originar, în două ape, cu pante repezi, de 68°, acoperite cu olane.

Un al treilea turn-locuință aparținea casei Lutsch, remarcabil edificiu datînd din 1472—1474, a cărui înfățișare originară ne este cunoscută prin intermediul unor acuarele din secolul al XVIII-lea. [47] În centrul compoziției arhitecturale se află un turn cu patru

nivele, încadrat de două corpuri cu cîte două nivele, încununate cu pinioane triunghiulare. Corpul din dreapta era prevăzut cu un balcon închis (burduf), element care s-a bucurat de oarecare popularitate în Transilvania secolelor XV—XVI, fără să devină caracteristic, așa cum s-a întîmplat în Ungaria sau în Slovacia.

Dar cea mai valoroasă realizare a arhitecturii civile gotice din Sibiu este clădirea cunoscută îndeobște sub numele de primăria veche.[48] Construită în două etape de către Thomas Altenberger (1470—1491) și Johann Lula (1501—1514), clădirea cuprinde în ansamblul său și turnul-locuință despre care a fost vorba anterior. Ridicată pe două nivele și alcătuită din două ample corpuri de plan dreptunghiular, clădirea se particularizează prin frumusețea ancadramentelor de piatră, unele cu emblema proprietarului, și mai ales prin loggia dinspre curtea mică, exemplar deosebit de prețios de pietrărie gotică. Partea nordică a loggiei, alcătuită din două travee, are bolți suspendate pe nervuri grațioase, dispuse în formă de stea. Nervurile sînt susținute de colonete octogonale, respectiv pilaștri, ale căror capitele sînt decorate cu frunziș și cu două busturi de bărbați în costume de epocă. Execuția este deosebit de îngrijită, vădind mîna unui pietrar experimentat, la curent cu formele goticului tîrziu polonez, a cărui finețe și exuberanță decorativă se prevalau de strălucitele experiențe ale lui Veit Stoss. Cercetări recente[49] par a justifica ipoteza că autorul rafinatului decor sculptat al casei Altenberger a fost pietrarul sibian Andreas, meșter a cărui prezență a mai fost remarcată la Moșna, la Cristian și la Ațel.



Fig. 108
Mediaș, vedere generală a orașului
cu fortificațiile perimetrale (desen din secolul al XVI-lea).

Nu este lipsit de temei să credem că tot Andreas a fost pietrarul principal al casei capitlului — azi casă parohială — din Sibiu, edificiu situat în fața laturii nordice a bisericii evanghelice — vechea biserică romano-catolică Sf. Maria. De plan dreptunghiular alungit, cu încăperile dispuse în filă, clădirea a suferit numeroase refaceri, dar păstrează în fațadă un remarcabil portal de stil gotic tîrziu. Înscris într-o compoziție dreptunghiulară, acesta are o bogată articu-

lare de profile, cu trei baghete care, în partea superioară, urmează un traseu alcătuit din două curbe și un unghi central, cu multiple intersecții. Deasupra portalului se află încastrată stema plebanului Johannes din Alțina, însoțită de o inscripție datînd din 1502. Purtînd și unele amprente stilistice ale Renașterii italiene, stema cu inscripția lui Johannes din Alțina vădește în primul rînd faza tîrzie a goticului transilvănean, stufos și eclectic: un scut festonat pe care se află însemnul heraldic, se înscrie în

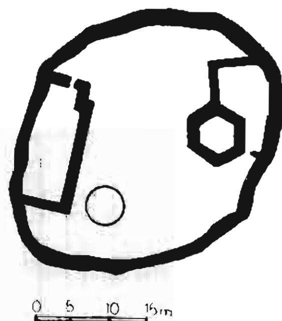


Fig. 109
Brașov, planul fostei cetăți Șprenghiu din cartierul Bartolomeu.

cîmpul unui patrulater cu decor de frunziș, încadrat în colțuri de efigiile, în costum de epocă, a patru personaje masculine. Execuția întregii piese este îngrijită, dar plină de vervă, lăsînd să se recunoască mîna unui meșter experimentat.

Un alt exponent al arhitecturii gotice civile din Sibiu pare să fie și vechea hală din Piața Mică, monument datînd din secolul al XV-lea, dar afectat de unele modificări în secolul al XVIII-lea. [50] De plan dreptunghiular, hala are la parter un șir de 11 prăvălii boltite în semicilindru, în fața cărora se află



Fig 110
Brașov, Turnul « Alb».

Fig. 111
Brașov, turnul « Negru».

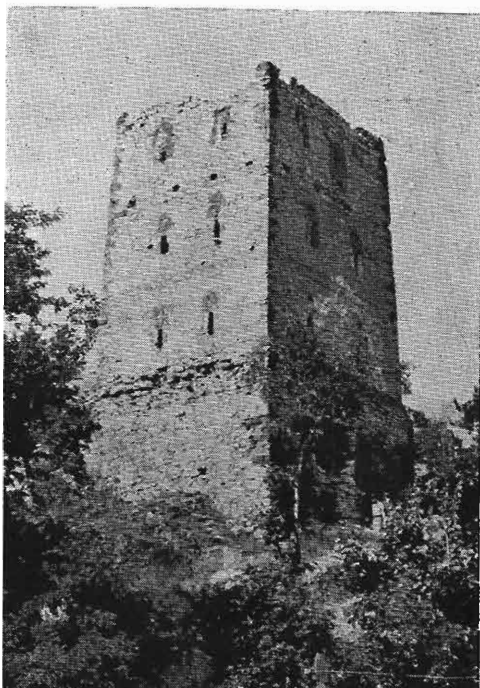


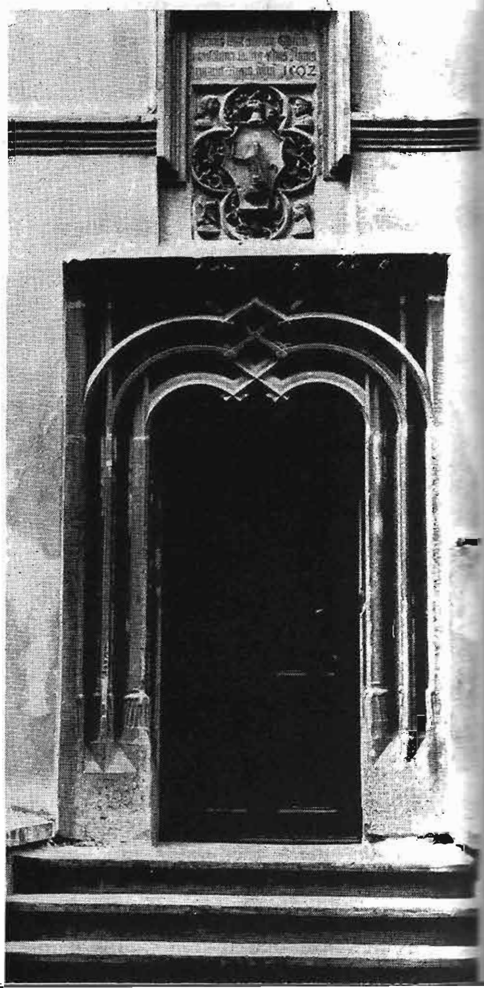
Fig. 112
Cluj, casa Matei Corvin,
fațada principală.





Fig. 114
Sibiu, casa Altenberger
cu turnul-locuință.

Fig. 115
Sibiu, portalul casei parohiale.



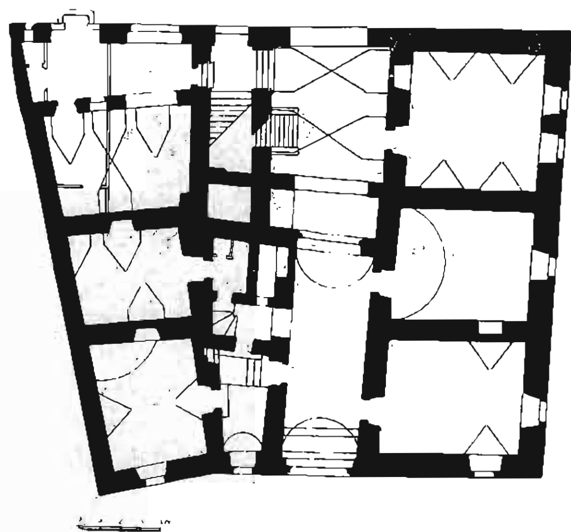


Fig. 113
Cluj, casa Matei Corvin,
plan.

un amplu portic cu arcade de zidărie, ulterior închise cu uși de lemn. La etaj se află mai multe încăperi tăvănite, destinate la origine negoțului mărunt, apoi transformate în depozite.

Neîndoielnic, monumentele de arhitectură civilă gotică vor fi fost mai numeroase în orașele Transilvaniei, dar transformările ulterioare au dus la dispariția celor mai multe dintre ele, martorii rămași fiind destul de puțini.

La Cluj, un portal în arc frînt și un altul cu baghete încrucișate, datat 1477, sînt vestigii ale fazei gotice prin care a trecut casa parohială romano-catolică din Piața Libertății, edificiu mult transformat în secolul al XIX-lea.

Valoroasă este casa parohiei evanghelice din Bistrița, de tip dreptunghiular alungit și cu gang boltit pentru acces în curtea interioară. Portalul gangului este în arc frînt, cu inscripție la cheie și cu « labe de urs » în partea inferioară, pentru protecție la trecerea căruțelor. La etaj, cu frumoase camere boltite, se află un elegant portal cu baghete încrucișate, decorat cu două scuturi heraldice. Datînd — conform inscripțiilor gravate — din anul 1480, cele două portale fixează în timp și data construirii casei, una dintre cele mai vechi păstrate integral din Transilvania medievală.

În pofida compoziției sale urbanistice care conservă încă organizarea caracteristică a orașelor medievale închise, Brașovul nu posedă nici un exemplar de arhitectură gotică civilă, fapt cu atît mai surprinzător cu cît aici se consemnează existența unui veritabil centru de pietrari și constructori. Vom aminti pe meșterul pietrar Ulric, activ între anii 1506—1526 [51], de asemeni pe magistrul arhitect Antonius și pe lemnarul Gregorius care, împreună cu lemnarul Anthony din Sibiu, au adăugat un etaj la turnul primăriei din Brașov, în anii 1515—1528. [52] Din nefericire, vechea primărie a Brașovului a fost incisiv transformată în secolele ulterioare, astfel că doar referirile documentare rămîn să evoce activitatea constructivă a epocii de care ne ocupăm.



Fig. 116
Sibiu, clădirea halei vechi (azi Galeria de artă)

Fig. 117
Bistrița,
casa parohială evanghelică
portal.





Fig. 118
Castelul Bran (jud. Brașov), vedere generală.

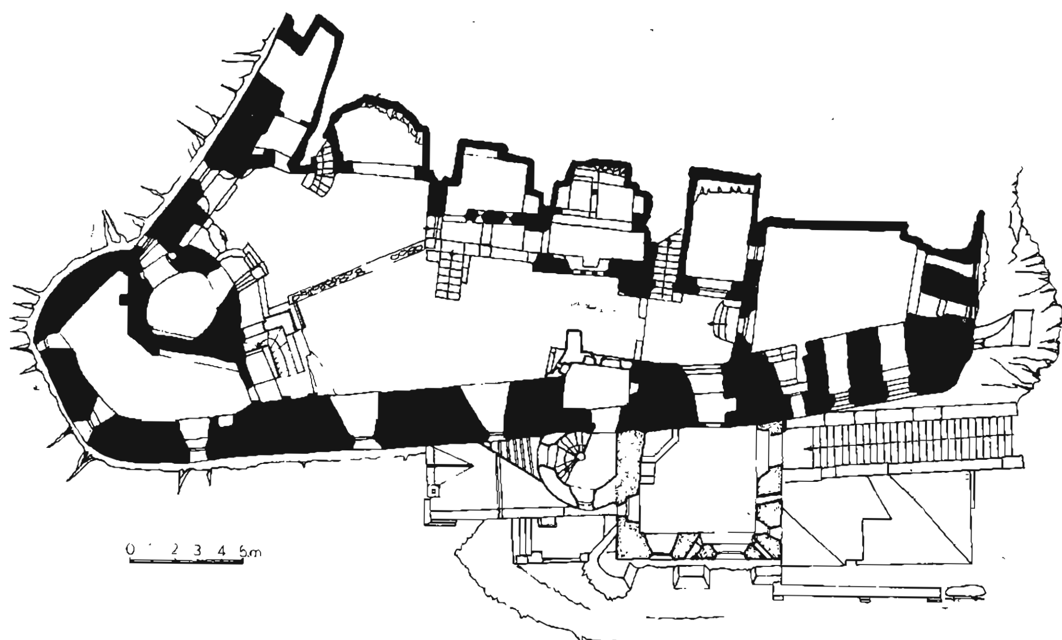


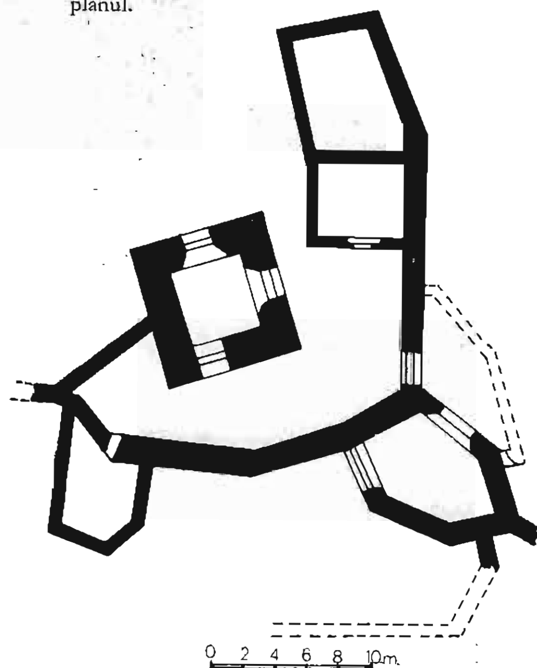
Fig. 119
Castelul Bran, planul.

Revenind la problema fortificațiilor, este locul să amintim că în paralel cu măsurile defensive ale orașelor transilvănene, în cursul secolului al XV-lea s-au intensificat și eforturile nobilimii pentru ridicarea unor castele puternice și reprezentative. Spre deosebire de fortificațiile colective, menite să pună la adăpost o așezare amenințată de invadatori, în cursul evului mediu, un castel, ca și un castru militar, a fost un veritabil pumn de forță prin intermediul căruia seniorul urmărea să-și impună stăpînirea într-o zonă înfeudată. Loc de adăpost al nobilului feudal și al familiei sale, un castel dispunea întotdeauna de o garnizoană îndeajuns de mare pentru a satisface nu numai nevoile de apărare, dar și pe cele de opresiune asupra satelor din împrejurimi. Autoritatea asupra supușilor se exercita atît prin eficiența brutală a gărzii înarmate, cît și prin măreția construcției castelului care trebuia să exprime, de la distanță, puterea și bogăția seniorului. Mai timid în secolele XIII–XIV, cînd nici mijloacele materiale nu erau îndestulătoare, caracterul de reprezentare al castelelor transilvănene se acuză în secolul al XV-lea, cînd marea nobilime locală atinge o înaltă treaptă de dezvoltare.

Urmărind mențiunile documentare, ajungem la concluzia că pînă și dincolo de mijlocul secolului al XV-lea încă mai existau în Transilvania castele de lemn. Aceasta rezultă, între altele, din faptul că, în anul 1456, vechea familie maramureșană Dragoș — maghiarizată Drágffy — primea dreptul să ridice la Ardud, pe una din moșiile proprii, « un castel de lemn sau de piatră », întărit cu turnuri, curtine și șanțuri.[53] În lumina acestei mențiuni, este lesne



Fig. 120
Cetatea Colțului
(jud. Hunedoara),
vedere;
în prim plan
turnul bisericii fortificate.
Fig. 121
Cetatea Colțului,
planul.



să ne imaginăm că, exceptînd turnurile-locuință, înconjurate cu curtine de piatră sau cu valuri de pămînt și cu palisade, cele mai multe castele erau de lemn, sistemul defensiv avînd un caracter prevalent perimetral. La aceeași concluzie conduce și constatarea că, în absolută majoritate, castelele transilvănene existente datează din secolele XVI—XVIII, înlocuind vechile construcții ce se dovedeau nesigure și neîncăpătoare în raport cu noile exigențe de viață ale nobilimii.

Un exponent timpuriu al castelului reprezentativ, cu program complex de locuire și siluetă impunătoare, constituind în același timp un frumos exemplu de arhitectură gotică, este castelul Bran.[54] Situat pe un vîrf de stîncă ce domină o gîtuitură a văii Branului, acest castel a fost ridicat începînd cu primăvara anului 1378.[55] Adaptat formei terenului, el are un plan patrulater neregulat, latura de nord, mărginită de o rîpă abruptă, fiind dominată de turnul-donjon care are aspectul unei uriașe prisme patrulatere, cu acoperiș în pupitru, caracteristice fiind crenelurile treptate de modă italiană.[56] Pe latura de sud se află un puternic turn de poartă, tot de plan patrulater, în timp ce colțul de sud-vest este străjuit de un turn cilindric. Afectat de incendii și transformări care, în secolul al XVII-lea, i-au adăugat elemente decorative specifice Renașterii, castelul Bran păstrează, în cea mai mare parte, zidurile și silueta originare, fiind un frumos exemplu de castel de munte.[57] În pofida elementelor decorative de stil Renaștere, datorate lucrărilor din secolul al XVII-lea,[58] expresia castelului Bran rămîne prin definiție gotică, atît prin compoziția foarte agitată a volumelor care îl compun, cît și prin sistemul de apărare care modelează fizionomia tuturor detaliilor.

Tot un castel de munte, dar cu o evoluție constructivă ceva mai complicată, este așa-numita cetate a Colțului, din țara Hațegului.[59] Agățată cu îndrăzneală pe vîrful unor țancuri stîncoase, de unde se deschide un larg cîmp de vedere, cetatea Colțului este

alcătuită dintr-un donjon de plan pătrat și dintr-o mică incintă cu traseu neregulat, ale cărei curtine sînt flancate de trei turnuri poligonale. Înalt și azi de peste 12 m, avînd laturile de 7,50 m, donjonul de la Colți este un tipic turn de refugiu și a fost construit de către familia cnezială Cînde din Rîu-de-Mori încă din prima jumătate a secolului al XIV-lea [60]. Incinta și turnurile exterioare au fost construite în secolul al XV-lea, probabil în vremea lui Iancu de Hunedoara, cînd cnezii Cînde au obținut numeroase privilegii, ca răsplată pentru vitejia lor în campaniile antiotomane. [61] Deși în stare de ruină, cetatea Colțului păstrează destule elemente de compoziție pentru a ilustra în mod convingător epoca gotică a arhitecturii transilvănene.

Asemănătoare prin poziția de culme, ca și prin organizarea neregulată a

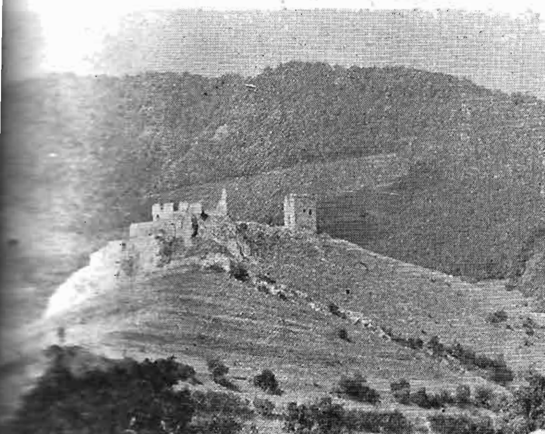


Fig. 122
Cetatea Colțești
(jud. Alba).

sistemului defensiv, adaptat formelor de teren, cetatea de la Colțești pare să fi străbătut o perioadă de înflorire în cursul secolului al XV-lea, cînd a devenit o veritabilă reședință nobiliară. [62]

S-ar părea că moda castelelor-reședință, cu un pronunțat caracter de reprezentare, a fost introdusă în Transilvania prin intermediul castelului de la Timișoara. În anul 1419 fusese instalat aici, în calitate de comite (șpan), condotierul italian Filippo de Ozora — supranumit Pippo Spano — favoritul împăratului Sigismund de Luxemburg și destoinic aliat al voievodului Dan al II-lea cel Viteaz, pe care l-a însoțit în campaniile antiotomane din Bulgaria. Din inițiativa lui Pippo Spano au fost întărite mai multe cetăți bănățene și au început lucrările de construcție ale unui castel-reședință, la care este firesc să se presupună folosirea unor modele italiene. După cutremurul din 1443, castelul a fost refăcut și amenajat de către Iancu de Hunedoara care deținea, din 1438, calitatea de ban al Severinului și de comite al Timișoarei. [63] Afectat de distrugeri și de transformări incisive, castelul din Timișoara nu păstrează nimic concludent din epoca amintită, dar el rămîne, fie și cu titlu documentar, primul exemplu de reședință nobiliară fortificată și cu caracter de reprezentare pe care o cunoaștem în Transilvania și Banat.

Pierderea vechiului castel din Timișoara este parțial compensată de păstrarea castelului din Hunedoara, în fapt cea mai valoroasă realizare a arhitecturii gotice civile din Transilvania. [64] Fig. 123
Istoria castelului din Hunedoara pare să înceapă în cea de a doua jumătate a secolului al XIII-lea, cînd a fost construit aici un castru regal, o fortificație de plan elipsoidal alungit, lipsită de turnuri, dar prevăzută cu o incintă de refugiu, în extremitatea nordică. Dăruit, în 1409, cneazului Voicu, tatăl lui Iancu de Hunedoara, vechiul castru a fost supus unor radicale prefaceri în scopul sporirii capacității sale de apărare. În prima etapă, incinta castrului a fost înconjurată de curtinele unei incinte mai ample, prevăzută cu turnuri rotunde, cu un puternic turn de poartă de plan patrulater și cu un turn avanpost — *Nu te teme* — situat spre exterior, legătura sa cu castelul propriu-zis Fig. 124
fiind asigurată de un drum de strajă suspendat pe un zid de legătură, protejat de un pod ridicător. Terminate în jurul anului 1443, aceste lucrări reușiseră să confere castelului de la Hunedoara o redutabilă capacitate de apărare, accentul fiind pus pe rosturile

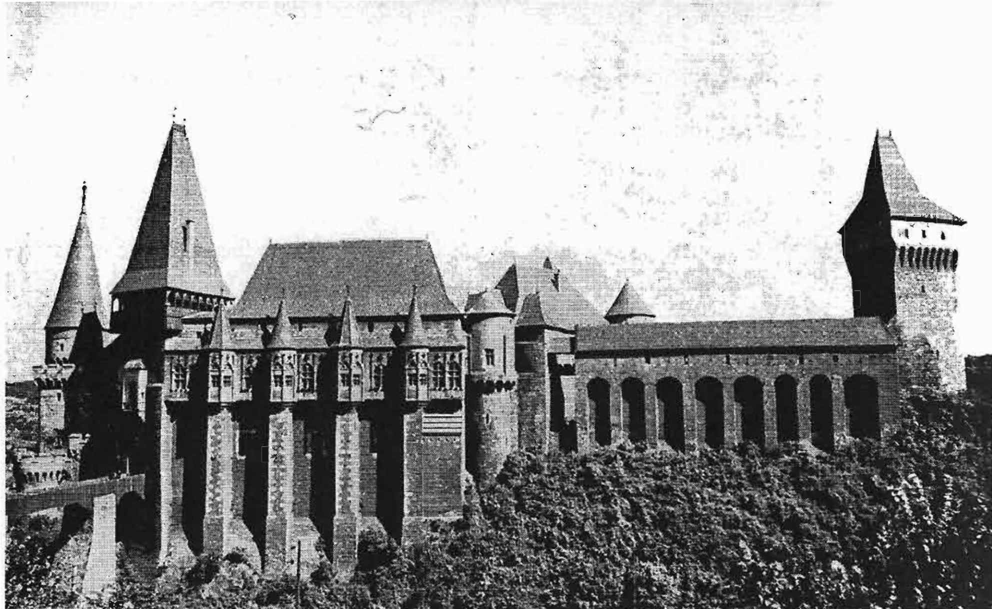
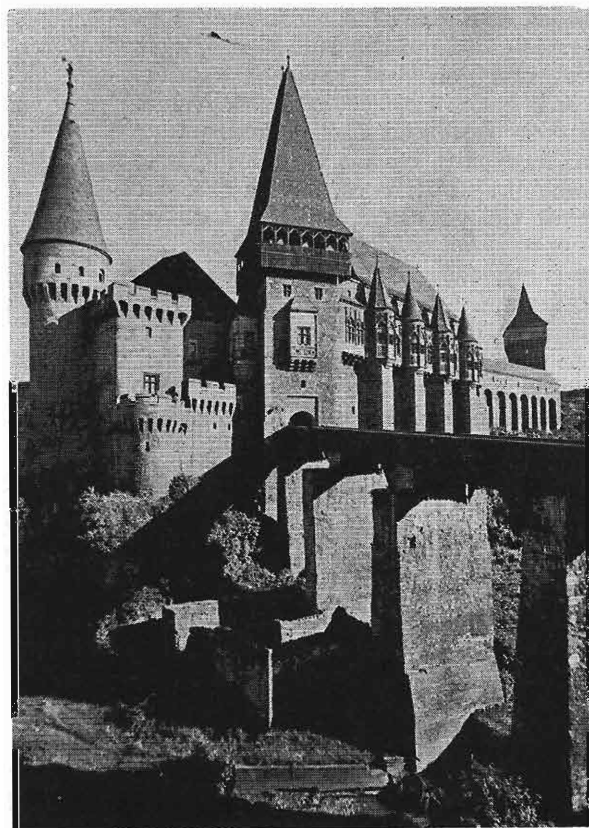


Fig. 123
Castelul din Hunedoara,
vedere generală cu turnul buzduganului,
turnul porții,
corpul principal și turnul « Nu te teme ».



sale militare. Curînd însă, Iancu de Hunedoara a modificat programul de funcțiuni al castelului său, urmărind să-l transforme într-o veritabilă reședință seniorială, caracterul de reprezentare trebuind să fie pe măsura înaltelor sale demnități: voievod al Transilvaniei și guvernator al Ungariei. Reluate cu probabilitate în anul 1446, noile lucrări par să fi fost conduse de către meșterul brașovean Conrad « Pietrarul » *(Lapicida)*, pe care documentele îl amintesc ca șef de lucrări la mînăstirea paolinilor, ctitorită de Iancu de Hunedoara la Teiuș. [65]

În scopul creării spațiilor de recepție fastuoase, pe latura de sud a fost construit un amplu corp cu două nivele: la parter aflîndu-se sala cavalerilor, iar la etaj sala dietei. Pentru realizarea acestui edificiu, au fost folosite, spre interiorul curții, zidurile fostei reședințe, iar spre exterior, dincolo de linia curtinelor, au fost înălțate ziduri noi, susținute de uriași contraforți ale căror

Fig. 125
Castelul din Hunedoara,
vedere spre turnul buzduganului
și turnul porții.

socluri coboară pînă în fundul prăpastiei săpate de pîrîul Zlaşti. Executată cu multă îngrijire, pietrăria indică prin toate profilele sale, ca şi prin repertoriul decorativ, faza tîrzie a arhitecturii gotice. Cele două săli sînt boltite în cruce pe nervuri, care se sprijină lateral pe console, iar la centru pe cinci stîlpi octogonali. La sala cavalerilor, atît consolele, cît şi capitelele stîlpilor sînt

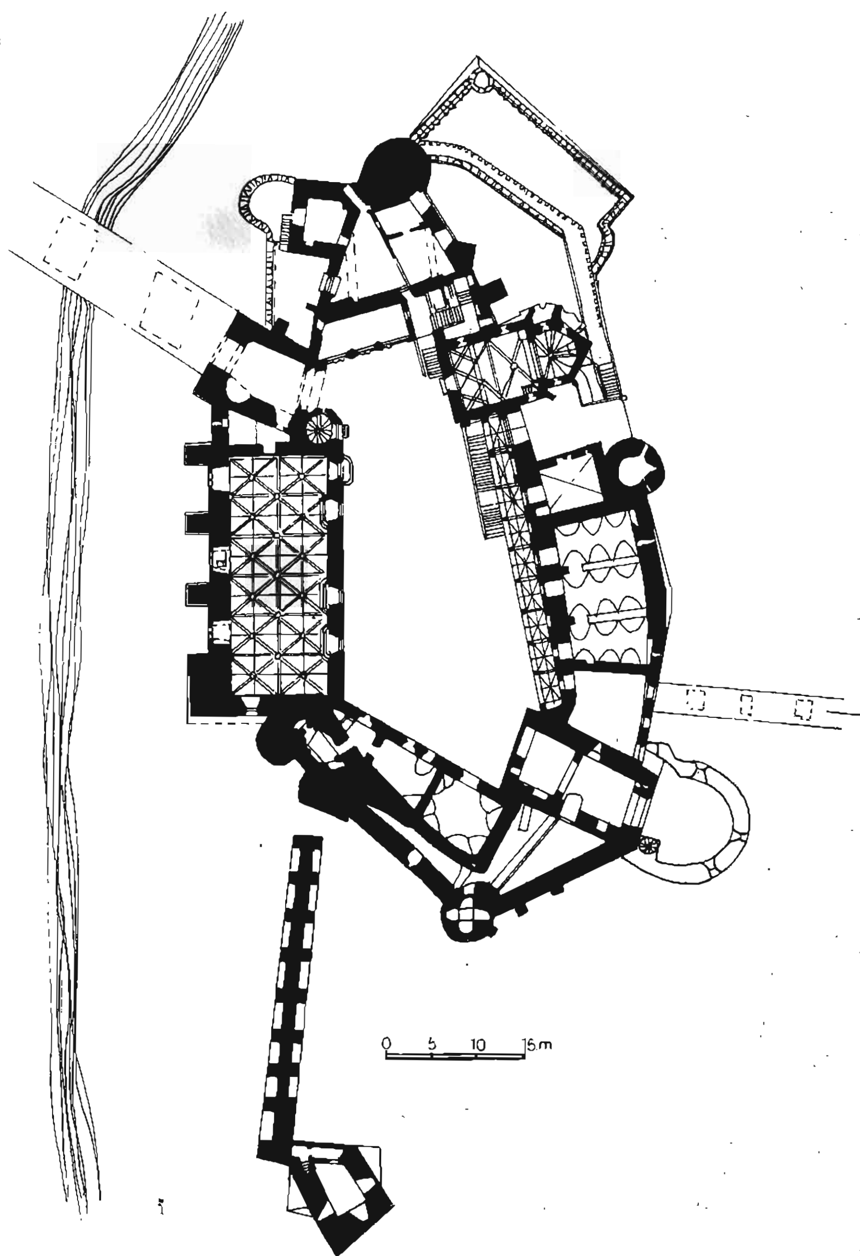


Fig. 124
Castelul din Hunedoara, planul.

Fig. 126
Castelul din Hunedoara, sala cavalerilor.



Fig. 127
Castelul Hunedoara, vedere dinspre nord-est.



Fig. 128
Castelul din Hunedoara,
stema familiei cneziale din Hunedoara,
cheie de boltă în capelă.

decorate cu frunze de stejar cu forme învolburate, exceptînd al doilea stîlp nordic al cărui capitel este înfășurat de un rotulus cu următoarea inscripție în minuscule gotice: *Mag(nifi)c(us) Iohannes de Hunyiad regi(s) hung(ar)i(ae) gub(e)r(n)a(t)or A(nn)o D(omin)i M(illesim)o CCCC.L.II.* Fig. 126

Sala dietei, a cărei arhitectură interioară a fost de curînd restaurată,[66] este prevăzută, spre exterior, cu un coridor de odihnă înzestrat cu patru balcoane închise, de tip burduf. Admirabil gîndite ca plastică monumentală, aceste balcoane se află în prelungirea contraforților, pe care îi încununează, realizînd în fațadă o maiestuoasă compoziție, cu deosebire reprezentativă pentru arhitectura gotică. Ferestrele coridorului cu decor traforat acuză faza tîrzie a goticului, în timp ce ferestrele Fig. 127



Fig. 129
Cetatea Șoimuș (jud. Arad), vedere generală.

burdufurilor, cu cadre dreptunghiulare, lasă să se întrevadă influența Renașterii.

Simultan cu construirea palatului voievodal, pe latura răsăriteană a incintei mici, tăind-o în două, a fost înălțată o capelă, edificiu cu o singură navă, încheiat spre răsărit de o absidă pentagonală la interior și în patru laturi spre exterior, prezentînd particularitatea unui unghi în ax. [67] Bolțile sînt în cruce pe
Fig. 128 nervuri încopciate în chei de boltă, decorată cu însemnele heraldice ale lui Iancu de Hunedoara și ale familiei sale. Pe latura vestică, susținută de doi stîlpi, se află o tribună al cărei parapet, parțial traforat, are un remarcabil decor alcătuit dintr-o ingenioasă compoziție de patrulobi și trilobi alungiți, partea centrală fiind rezervată stemei Elisabetei Szilagy, soția lui Iancu. Toate aceste piese de pietrărie profilată și decorată se înscriu printre realizările de frunte ale goticului transilvănean, lăsînd să se ghicească existența la Hunedoara a unui matur șantier de constructori.

În paralel cu lucrările amintite, au fost executate două corpuri rezidențiale: unul pe latura de sud-vest a incintei mici, altul între incinta mică și cea mare, pe latura de est. [68]

Ultimele amenajări de epocă gotică ale impozantului castel se datorează inițiativei lui Matei Corvin, curînd după 1458. Pe latura de nord a fost construită o nouă reședință, cu parter și etaj. Parterul are încăperi boltite, iar la etaj se află o amplă încăpere tăvănită, « camera de aur », prevăzută cu un mic burduf unghiular. Principala caracteristică a aripei construită de Matei Corvin este larga loggie din fațadă, element arhitectonic în care se recunoaște cu ușurință influența Renașterii italiene.

Terminate în jurul anului 1460, lucrările întreprinse de Matei Corvin au conferit castelului Hunedoara o înfățișare măreață, întregindu-i zestrea de construcții și desăvîrșindu-i podoaba sculptată [69] și pictată. Deși afectat de intervențiile ulterioare, de incendii și

de restaurările nedibace din secolul al XIX-lea, [70] castelul Hunedoara rămîne cel mai strălucit exemplu de reședință seniorială cu arhitectură gotică din Transilvania, el exercitînd o puternică influență — ca program de reprezentare — asupra castelelor ce vor fi construite ulterior, fiind probabilă chiar o iradiere în Moldova lui Ștefan cel Mare.

În directă legătură cu castelul Hunedoara trebuie pusă, în primul rînd, cetatea Șoimuș, [71] în fapt un impozant castel seniorial, situat pe un pinten stîncos care domină valea Mureșului, în imediata vecinătate a orașului Lipova. Menționată prima oară în 1278, dar fiind cu siguranță mai veche, cetatea Șoimuș își datorează reconstrucția inițiativei lui Iancu de Hunedoara, care a cumpărat-o în 1446. Folosind probabil aceeași echipă de meșteri care lucra și pentru castelul său de reședință, Iancu a conceput la Șoimuș o fortificație

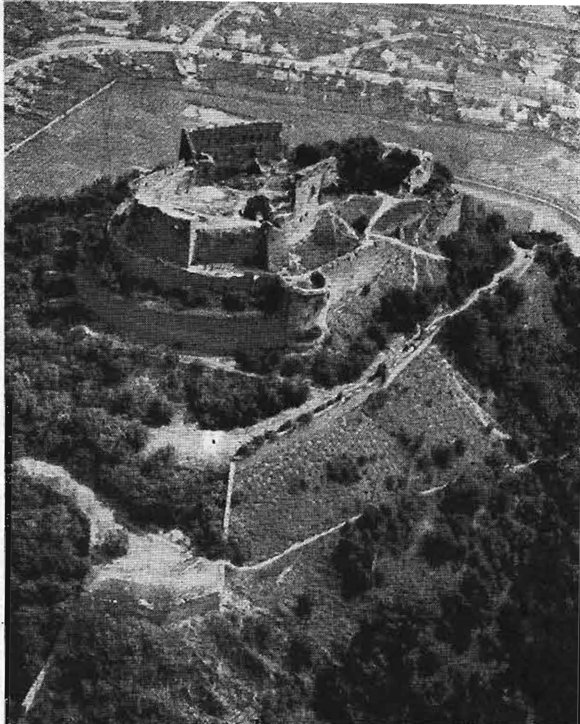


Fig. 130
Cetatea Deva (jud Hunedoara), vedere generală.

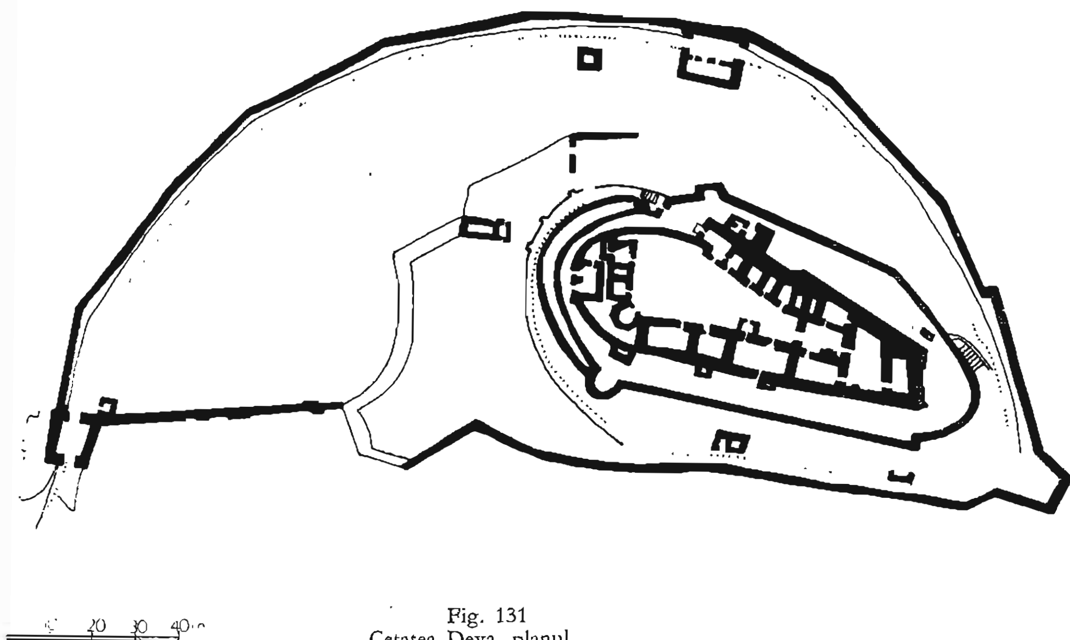


Fig. 131
Cetatea Deva, planul.

deosebit de coerentă ca sistem de organizare, dar mai puțin somptuoasă ca înfățișare. De plan ovoidal neregulat, ansamblul se compune din două incinte concentrice, spre exterior cetatea fiind bine protejată de rîpele ce coboară spre valea Mureșului sau de șanțul sec, cu val înalt de pămînt, amenajat în amonte. Accesul în cetate se face prin turnul de poartă, situat în colțul de sud-vest, în fața sa aflîndu-se un pod de lemn suspendat pe piloni de zidărie, ultima secțiune fiind mobilă. Întărite cu 16 turnuri mici de plan patrulater și cu contraforți, curtinele incintei exterioare erau înalte de peste 10 m și groase de 1,5 m, asigurînd o bună protecție castelului propriu-zis. În incinta mică, se intra prin poarta de răsărit, pătrunderea eventualilor atacatori fiind astfel bine controlată. În jurul curții interioare se aflau clădiri pe două nivele care cuprindeau: capela, sala cavalerilor (pe latura de sud-est) și reședința nobiliară [72] (pe laturile de nord și nord-est). Ancadramentele păstrate indică și aici faza goticului tîrziu, în acest sens pledînd și consolele balcoanelor de la etaj. Deși ruinată, cetatea Șoimușului impresionează încă prin măreția maselor de zidărie care exprimă fără echivoc funcțiile militare și sociale ale unei atare construcții.

Fig. 130–131

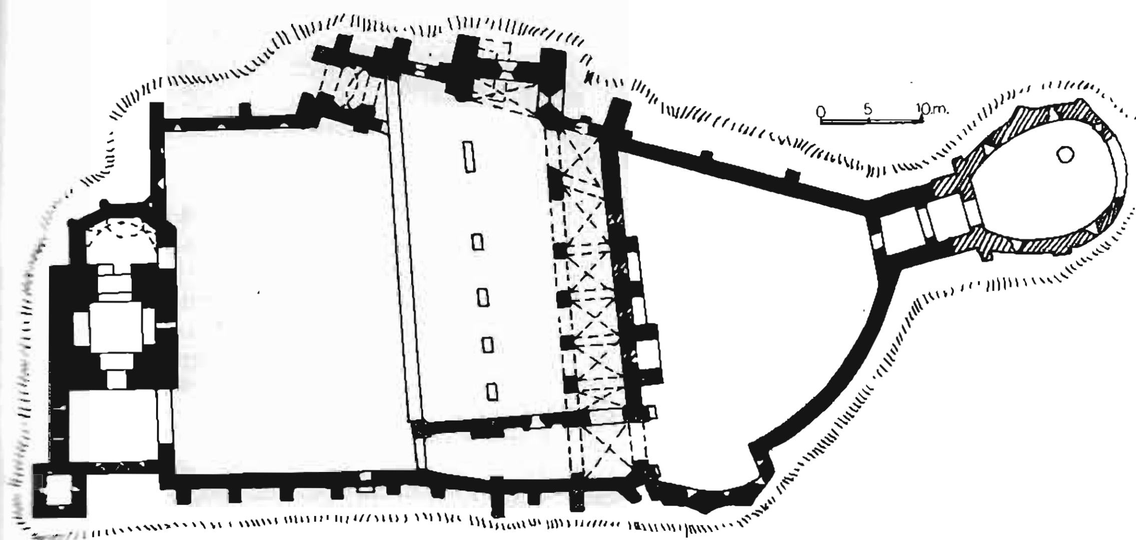
Urmînd procesul de refacere care cuprinsese vechile castele și cetăți transilvănene, cetatea Deva a străbătut la rîndul ei o perioadă de modernizare cu mijloacele arhitecturii gotice, fiind adaptată noilor programe de ordin defensiv și rezidențial. [73] Amintită prima oară în 1269, ca cetate regală, reparată în 1427 din ordinul lui Sigismund de Luxemburg, care i-a obligat pe iobagii din împrejurimi să dreagă zidurile, să adîncească șanțurile și să curețe versanții de arbuști, cetatea Deva a fost în mare parte reconstruită prin grija lui Iancu de Hunedoara, în posesia căruia a ajuns la anul 1444. Situată în vîrful unui monticul conic, care se înalță cu 180 m deasupra văii Mureșului, cetatea Deva se prezintă ca un vast complex de fortificații, rezultat al fazelor de construcție care s-au succedat pînă în secolul al XVIII-lea, cînd a fost executată incinta mare de jos. [74] Pe platforma superioară se află nucleul cetății din secolul al XV-lea, alcătuit din două incinte concentrice: incinta exterioară, cu rol de protecție, este întărită cu două turnuri, unul patrulater și celălalt rotund (bastionul Bethlen), de asemeni cu un zid-scut, situat pe latura vestică, cea mai expusă. Incinta centrală, de plan elipsoidal alungit, era prevăzută cu o poartă șicanată, pentru a îngreuna pătrunderea asediatorilor, iar la interior avea numeroase spații amenajate pentru adunările dietei Transilvaniei, pentru locuințe și pentru depozite. Pe laturile de sud și de răsărit erau principalele corpuri rezidențiale, prevăzute la parter cu încăperi boltite în semicilindru sau în cruce, iar la etaj cu încăperi tăvănite. Cîteva ancadramente păstrate atestă faza goticului tîrziu, confirmînd știrile documentare privind reconstruirea cetății în epoca lui Iancu de Hunedoara.

Deși demantelat în 1544 și risipit în întregime după aceea, castelul de la Ciceu (jud. Cluj) [75] reclamă o mențiune specială în rîndurile de față. Făcînd parte din categoria castelelor de culme, el a fost dăruit, împreună cu satele din jur, de regele Matei Corvin lui Ștefan cel Mare, către 1490. Voievodul moldovean a întreprins aici lucrări de amenajare, atestate de un desen din secolul trecut, în care se mai văd ferestre gotice cu arc frînt, și de o stemă a Moldovei păstrată azi la Muzeul din Dej. Modernizarea în stilul arhitecturii gotice a micului castel de la Ciceu este concludentă pentru un întreg proces de reconstruire a fortificațiilor transilvănene, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, trebuind să fie pusă în legătură cu procesul similar pe care îl străbătea Moldova lui Ștefan cel Mare.

Stadiul cercetărilor nu permite, deocamdată, o prezentare mai amănunțită a castelelor și cetăților nobiliare din Transilvania epocii de arhitectură gotică. Numeroasele ruine existente la Șiria, la Bocșa, la Carașova, la Remetea Chioarului, la Turia, la Jimbor, la

Fig. 132
Cetatea Slimnic (jud. Sibiu), vedere generală.

Fig. 133
Cetatea Slimnic, planul.



Lemnia, la Racul și în multe alte locuri din Transilvania și Banat nu au fost încă supuse unei cercetări sistematice de arhivă și cu mijloace arheologice, astfel că delimitarea fenomenului de care ne ocupăm este strict provizorie. Chiar și în aceste condiții, se poate afirma că, sub semnul amenințării otomane și sub impulsul puternicelor conflicte sociale, în Transilvania și în Banat, secolul al XV-lea a reprezentat o epocă de accelerată reconstruire a castelelor nobiliare. Această campanie a avut importante consecințe pe planul din diferite domenii: mobilier, aurărie, armurărie, textile, ceramică etc. Nu va surprinde deci dacă în toate aceste domenii cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea și primul sfert al secolului următor vor fi presărate cu realizări de seamă, care toate laolaltă, concură la definirea fizionomiei goticului tîrziu transilvănean.

Dar, înainte de a vorbi despre cele petrecute în afara sferei arhitecturii, să vedem ce se întîmplă în mediul rural al Transilvaniei, în ce măsură campania de fortificare va reuși să



Fig. 134
Cetatea Rîșnov (jud. Brașov)

vieții artistice transilvănene. În arhitectura civilă și de fortificații au fost asimilate formele decorative specifice goticului tîrziu, fiind difuzate pînă în mediile rurale — să ne reamintim că la opera de reconstrucție și întreținere a cetăților erau obligați să participe țăranii din împrejurimi. În acelaș timp, o dată cu sporirea pretențiilor artistice ale vîrfurilor feudale, se înregistrează o îmbogățire a manifestărilor de artă care stimulează dezvoltarea meșteșugurilor remodeleze fizionomia așezărilor țărănești. Anticipînd, vom spune că organizarea sistemului defensiv la sate s-a dovedit deosebit de rodnică pentru știința de a construi a celor implicați, urmările sale fiind deopotrivă importante pentru configurația peisagistică. Într-adevăr, pentru acela care străbate drumurile Transilvaniei, un reper caracteristic al peisajului este dat de turnurile robuste ale cetăților țărănești, cetăți mai întotdeauna legate de silueta

semeață a bisericii de sat, care formează nucleul compozițional și, în cele mai multe cazuri, reduitul cel mai puternic.

Păstrate încă în număr mare și răspîndite pe un larg teritoriu,[76] *cetățile țărănești de tipul bisericilor fortificate constituie cea mai importantă și mai originală contribuție pe care arhitectura medievală de zid din Transilvania a înscris-o în patrimoniul artistic european.*

Evocînd fenomenul fortificării bisericilor, trebuie să avem în vedere faptul că, în acel tulburat și întunecat ev mediu, de multe ori populația satelor a fost nevoită să-și asigure existența cu mijloace proprii, apărîndu-se de invadatorii care o amenințau sau de încălcările seniorilor, fie laici, fie clericali. Fiind de regulă cea mai solidă construcție a satului, cu ziduri groase de piatră, biserica oferea cea mai simplă formulă de organizare a unui punct de refugiu. În acelaș timp, pentru omul medieval, fortificarea bisericii se justifica și prin aceea că ea reprezenta un simbol al speranței, al protecției divine.

Izolat, întîlnim exemple de biserici fortificate în Franța și Germania, în Italia, în țările baltice, în Slovenia și se poate afirma că pretutindeni elementele cauzale sînt asemănătoare.[77] Dar, ceea ce în diverse țări ale Europei se prezintă cu caracterul unor manifestări de excepție, în Transilvania dobîndește conturele unui fenomen impresionant prin numărul mare de construcții realizate într-un interval de timp relativ scurt, impresionant de asemeni prin amploarea lucrărilor de fortificație, prin inventivitatea soluțiilor defensive și — mai ales — prin ceea ce se poate numi expresia artistică a monumentelor. Într-adevăr, dincolo de interesul pe care îl poate suscita ansamblul lucrărilor de apărare, ceea ce conferă bisericilor fortificate din Transilvania o particulară originalitate este remarcabila fantezie a soluțiilor adoptate, modul ingenios în care elementele defensive au fost adaptate structurilor și formelor unor edificii cu arhitectură gotică, sinteza rezultată fiind în cele mai multe cazuri de o înaltă valoare arhitectonică.

Bibliografia constituită în legătură cu problemele implicate de apariția și dezvoltarea sistemului defensiv, al bisericilor fortificate este, aparent, destul de bogată,[78] dar, trebuie spus că, pînă în prezent, cercetările nu au fost în măsură să răspundă mai multor întrebări fundamentale: nu știm cu precizie cînd anume comunitățile de locuire din Transilvania au experimentat pentru întîia oară fortificația unei biserici, nu știm care au fost fazele evolutive, nu a fost analizat încă, de o manieră satisfăcătoare, sistemul tipologic și exacta lui repartiție teritorială.

În condițiile unei acumulări de date care se dovedește, la o analiză exigentă, a fi destul de precară, încercînd o lămurire a problemelor ridicate mai sus, ajungem, în faza actuală a informației, la următoarele răspunsuri, cu valoare de ipoteză de lucru.

Este probabil că primele amenajări defensive realizate de comunitățile de locuire din Transilvania, fie tipic rurale, fie tinzînd către o organizare urbană, au fost înălțate încă în primele decenii ale secolului al XIII-lea, cu precădere în ambianța colonizării saxone. Știind că fenomenul colonizării saxone a avut loc în a doua jumătate a secolului al XII-lea și în prima jumătate a secolului al XIII-lea, într-o epocă în care stăpînirea maghiară din Transilvania era departe de a fi fost închegată, cînd puținele castre regale nu puteau asigura oaspeților veniți de pe Rin și de pe Mosella o securitate satisfăcătoare, este probabil ca aceștia să fi luat măsuri de autoapărare prin amenajări defensive improvizate, de regulă valuri de pămînt încununate de palisade și înconjurate de șanțuri seci sau de șanțuri cu apă.

Eforturile de organizare defensivă vor fi fost stimulate în prima jumătate a secolului al XIII-lea de experiența scurtă în timp, dar foarte eficientă, a cavalerilor teutoni, instalați în Țara Bîrsei între anii 1211—1225. Încălcînd înțelegerea convenită cu regele Andrei al II-lea al Ungariei, cavalerii teutoni au construit, în interval de numai 14 ani, mai multe cetăți de piatră: la Feldioara, unde se

afla și centrul ordinului, la Crucea Mandei, la Codlea, de asemeni, cu probabilitate, la Crizbav și în vecinătatea Rucărului. [79]

Dar, despre o adevărată explozie a amenajărilor defensive se poate vorbi abia după marea invazie tătară din anii 1241—1242, invazie ale cărei catastrofale urmări au fost invocate prin intermediul *Cîntecului de jale* al călugărului Rogerius. Înspăimîntată de perspectivele întoarcerii tătarilor, populația Transilvaniei a încercat să-și asigure existența prin amenajarea unor fortificații care au avut la început caracterul unor simple cetăți de refugiu, fiind așezate pe vîrfuri de deal și constituite din valuri de pămînt cu palisade, sistemul acesta fiind de veche tradiție în Transilvania, mult anterior venirii maghiarilor și saxonilor. [80]

Cel mai vechi exemplu cunoscut, pentru o astfel de amenajare defensivă, pare a fi fosta cetate de la Bartolomeu, de lîngă Brașov. [81] Cunoscută, îndeobște, sub denumirea de Sprenghiu, această cetate avea un plan poligonal, urmînd traseul unui oval și era prevăzută cu o clădire de adăpost, de asemeni, chiar în mijlocul său, cu o cisternă de apă.

În paralel cu cetățile de refugiu, în ultimele decenii ale secolului al XIII-lea se semnalează primele încercări de fortificare a bisericilor, fapt care rezultă dintr-un document regal din 22 februarie 1291. Îngrijorat de consecințele sociale ale campaniei de amenajări defensive țărănești, regele Andrei al III-lea interzice ridicarea de turnuri și de drumuri de strajă pe biserici *(turris sive castra super ecclesiis aedificata)*.[82]

În cursul secolului al XIV-lea, cetatea de la Bartolomeu a fost consolidată, valurile de pămînt fiind supraînălțate cu ziduri de piatră. Dar, chiar și în această formă, amenajarea defensivă de la Sprenghiu s-a dovedit destul de slabă, iar cu ocazia invaziei turcești din 1421 înregistrăm distrugerea ei aproape totală. [83]

Știri mărunte și încă neverificate arheologic fac mențiune despre fortificațiile de la Rîșnov, Slimnic, Saschiz, Mălîncrav și Sînpetru. Este demn de semnalat că în secolul al XIV-lea, satele săsești sînt cu precădere preocupate de realizarea unor fortificații de refugiu pe dealurile din vecinătatea așezărilor. În această categorie se înscriu fortificațiile de la Rîșnov, de la Saschiz și de la Slimnic.

În legătură cu cetatea Slimnicului, trebuie să remarcăm faptul că dacă la începutul secolului al XIV-lea, satul se numea, în mod curent, Stolzenberg, în anii 1349, 1394 și în 1409 apare sub denumirea de Stolzenburg, cu alte cuvinte, în acea vreme se construia sau chiar fusese construită, cel puțin în prima sa formă, cetatea ale cărei ruine domină și astăzi, maiestuoase, așezarea din vale. [84]

Adaptate formelor de teren, urmărind un traseu poligonal neregulat, zidurile cetăților de la Rîșnov [85] și Saschiz [86] au avut de la început înălțimi destul de mari, fiind fortificate, din loc în loc, cu turnuri de plan pătrat, acoperișurile inițiale fiind pretutindeni într-o singură pantă, prezentînd adică acea formă îndeobște cunoscută sub denumirea de acoperiș « în pupitru »,.

Dar cetățile de refugiu situate pe culmi nu au făcut carieră, chiar dacă cetatea Rîșnovului s-a dezvoltat continuu, amenajările defensive de aici fiind amplificate în cursul secolelor XV și XVII. În pofida faptului că această cetate domină cu măreție peisajul Țării Bîrsei, ea nu poate fi considerată, la fel nici cetatea de la Saschiz, ca fiind forma de fortificație cea mai caracteristică pentru așezările rurale din Transilvania. Motivul pentru care cetățile de culme au rămas izolate se datorează faptului că de foarte multe ori invaziile atacatorilor erau organizate prin surprindere, iar în aceste condiții populația cu greu se putea refugia în timp util la adăpostul întăriturilor de pe deal. Devenea necesară, așadar, găsirea unei soluții în care legătura dintre așezarea locuită și fortificația proprie să fie mai strînsă.

Și astfel, în secolul al XIV-lea, putem semnala primele știri sigure despre unele

amenajări defensive organizate în jurul bisericilor de la Sînpetru, în Țara Bîrsei, și de la Mălîncrav, din regiunea Tîrnavelor. Afectate de transformări ulterioare, în lipsa unor cercetări aprofundate este greu de precizat modul în care fusese conceput sistemul defensiv inițial al acestor fortificații, dar s-ar părea că s-a redus la o incintă de plan oval, cu curtine de piatră protejate de un șanț sec.

De fapt, despre o adevărată campanie de fortificare a bisericilor se poate vorbi de-abia în secolul al XV-lea. Primele manifestări le înregistrăm în Țara Bîrsei, regiune care s-a dovedit întotdeauna a fi fost inițiatoarea unor măsuri de autoapărare. Printre fortificațiile impor-

Fig. 135
Saschiz (jud. Mureș); pe deal se află cetatea, în mijlocul satului se vede biserica fortificată.



tante, din primele decenii ale veacului, putem considera pe acelea de la Cristian
Fig. 136 și Codlea, caracteristică fiind și aici folosirea curtinelor dispuse pe un plan oval, în mijlocul incintei aflîndu-se biserica lipsită de amenajări defensive proprii. [87]

În cursul secolului al XV-lea, nevoia constituirii sistemelor de autoapărare a fost permanent pusă în evidență de atacurile otomane, care s-au repetat cu tot mai multă violență. În 1421, turcii reușesc să străbată sudul Transilvaniei și să devasteze mai multe așezări rurale, cu acel prilej fiind distrusă și vechea cetate de la Sprenghiu.

Apoi, în 1432, 1436, 1438, 1442, 1444, turcii revin sistematic, distrugînd numeroase sate din zona sudică a Transilvaniei. În această situație, convinși fiind de faptul că armata nu le poate asigura viața și avuturile, beneficiind de privilegiile lor de oaspeți regali, sașii au decis organizarea unui sistem defensiv coerent, fiecare sat luîndu-și practic în propriile mîini măsurile de autoapărare.

Momentul decisiv pentru organizarea acțiunii pare să fi fost către sfîrșitul veacului, marea invazie din 1493, cînd foarte multe sate săsești au fost incendiate și aduse în stare de ruină. Evocînd

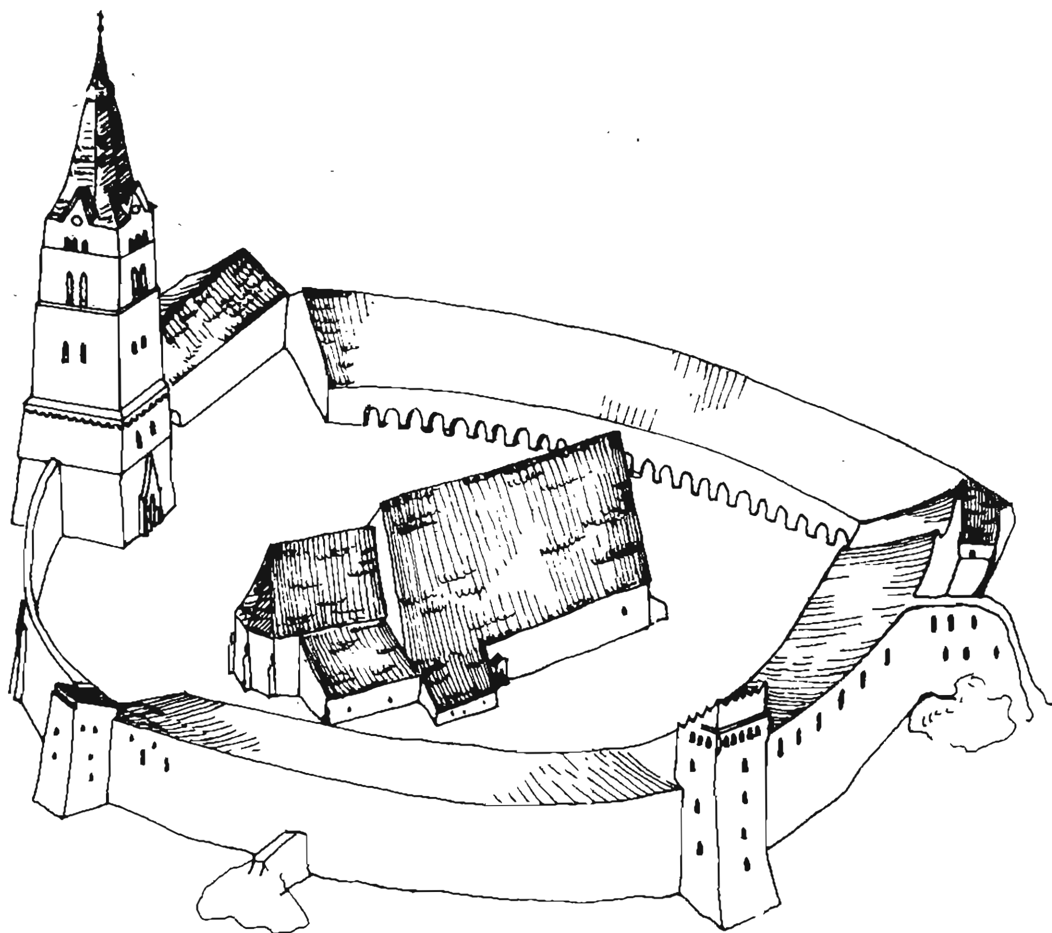


Fig. 136
Cetatea țărănească și biserica evanghelică de la Codlea
(jud. Brașov).



Fig. 137
Cetatea țărănească de la Prejmer,
vedere interioară în camerele de provizii.

dezastrele otomane din 1493, este momentul să ne reamintim că în deceniile de mijloc ale veacului al XV-lea pericolul turcesc devenise tot mai amenințător pentru spațiul de sud și de răsărit al Europei. [88]

În lupta antiotomană, un rol de frunte a revenit țărilor române care, cu prețul unor mari sacrificii, au reușit să oprească la Dunăre înaintarea armatelor otomane, purtate de ambiția nemăsurată a unor mari conducători, cum a fost, între alții, sultanul Mehmet al II-lea, cuceritorul Constantinopolului în 1453. Mehmet însuși a trebuit să-și plece steagurile în fața îndîrjirii cu care a fost întîmpinat de către Vlad Țepeș, de către Iancu de Hunedoara în marea bătălie a Belgradului, din 1456, sau de către Ștefan cel Mare în încrîncenata bătălie de la Vaslui, cînd practic oștirea otomană a suferit cel mai mare dezastru din cîte cunoscuse pînă atunci. Dincolo de aceste hotărîte acțiuni de rezistență și de autoapărare ale voievozilor români, devenea tot mai clar că posibilitatea unei rezistențe prelungite se diminuează.

Ungaria era sfîșiată de luptele interne și avea să se prăbușească în cele din urmă în bătălia de la Mohács (1526), în timp ce statele balcanice căzuseră unul după altul sub jugul semilunei.

În această conjunctură nefavorabilă, asigurarea autoapărării cu orice preț devenea o necesitate pe care au înțeles-o pe deplin oaspeții saxoni din Transilvania, care au știut să beneficieze de privilegiile lor, pentru a face abstracție de pretențiile coroanei de la Buda.

Încurajate de exemplul principalelor orașe — Sibiul, Brașovul, Clujul — care încă din prima jumătate a secolului al XV-lea își organizează sistemul defensiv, înconjurînd așezările cu centuri de ziduri, prevăzute cu drumuri de strajă și întărite cu turnuri, satele săsești au inițiat o susținută activitate de autoapărare, atenția îndreptîndu-se asupra fortificării construcției celei mai apte să preia această misiune: biserica din centrul așezării. Încă din anul 1436, decanul de Sibiu îl informa pe papă că « sașii amenințați de turci își caută scăpare fortificînd curțile bisericilor ». [89]

S-au păstrat destul de multe documente și inscripții care ne arată că în ultimii ani ai secolului al XV-lea se lucra cu stăruință la asemenea amenajări defensive. La Agnita, cetatea sătească exista în 1466, la Ațel, amenajările defensive, începute anterior anului 1471, s-au continuat pînă către anul 1500, iar la Alțina, imediat după 1493, s-a trecut la construirea sistemului defensiv, de

Fig. 138
Biserica evanghelică
și cetatea țărănească de la Hărman
(jud. Brașov),
vedere generală.



asemeni au fost inițiate lucrările de fortificare a bisericilor din Hărman și Prejmer.

Dar, vorbind despre fortificarea bisericilor, este momentul să introducem în discuție o serie de precizări, pentru a face evidentă diversitatea procedeelor defensive utilizate și, totodată, existența unor grupuri zonale specifice.

Spuneam mai înainte că o cercetare tipologică și o cartare sistematică a principalelor tipuri de biserici fortificate încă nu au fost încercate. Și totuși, dacă luăm în considerare cele aproape două sute de biserici fortificate, care se păstrează astăzi în Transilvania, devine posibilă delimitarea a patru zone mai importante, zone care, dincolo de unele variații care se abat de la regulă, pot fi considerate drept caracteristice.

Prima zonă la care ne vom referi este Țara Bîrsei. Principial, cetățile de aici urmează un plan oval, aproape circular, eventual un poligon cu foarte multe laturi. Zidurile sînt înalte — la Prejmer ating 12 metri — și sînt întărite din loc în loc cu turnuri și bastioane. În cazul cetăților țărănești sau, altfel zis, a bisericilor fortificate din Țara Bîrsei, important este să consemnăm faptul că biserica propriu-zisă nu este afectată de amenajările defensive, întreaga sarcină a apărării căzînd pe seama fortificațiilor perimetrale. Deosebit de semnificativă este în acest sens cetatea de la Prejmer. [90] În jurul bisericii de stil gotic timpuriu, a fost construită cetatea țărănească, gîndită ca un loc de refugiu pentru întreaga populație a satului, cu asigurarea unui adăpost pentru fiecare familie. Deloc afectată de amenajările defensive, biserica a fost, dimpotrivă, amplificată la sfîrșitul secolului al XV-lea, prin prelungirea brațului apusean acoperit cu o boltă în rețea. Cu același prilej au fost introduse ferestre cu caracteristicele traforuri gotice tîrzii, noile ancadramente deranjînd ancadramentele originare, unele de tip circular polilob. În ansamblul lor considerate, amenajările defensive de la Prejmer sînt redutabile și se poate spune că această biserică fortificată este

cea mai puternică din cîte se află în ambianța satelor de coloniști sași din Transilvania.

Aspectul general al cetății este în aparență destul de liniștit, pentru că, exceptînd turnul-lanternă al bisericii care constituie un accent central al compoziției de volume construite, doar turnulețul de deasupra barbacanei mai introduce un sens al verticalității. Altminteri, întreaga cetate își desfășoară zidurile într-o ordine orizontală și nimeni nu ar putea bănui, privind din afară, cît de solid este organizat sistemul defensiv interior. Zidurile principale sînt protejate de un zid-scut și de un șanț cu apă, flancarea fiind asigurată de patru bastioane de artilerie reamenajate în cursul secolelor XVI—XVII. Spațiul porții este protejat de o amplă barbacană care are proporțiile unei fortărețe de sine stătătoare, găzduind la rîndul ei unele din încăperile de refugiu necesare satului care între timp se dezvoltase.

Similară principial, dar avînd o compoziție volumetrică diferită, este cetatea de la Hărman. [91] În jurul amplei basilici romanice datînd din secolul al XIII-lea, a fost construită o centură de ziduri, de data aceasta prezența celor cinci turnuri patrulatere fiind puternic acuzată, dînd întregii fortificații o expresie mai apropiată de cea obișnuită pentru o cetate medievală. Spre exterior, cetatea a fost protejată de un zid-scut de plan circular, sistemul defensiv fiind completat de un șanț cu apă.

Cetatea de la Sînpetru urmează aceeași compoziție; între timp, însă, vechea basilică romanică a suferit transformări incisive, succesiunea în timp a fazelor de construcție fiind aici mai puțin expresivă decît la monumentele citate.

Aparținînd aceleiași familii de fortificații caracteristice pentru Țara Bîrsei, sînt de amintit bisericile întărite de la Codlea, Vulcan, Ghimbav, Cristian, Rotbav și Hălchiu. [92] Acestora li se adaugă, la limita de est a Țării Bîrsei, biserica fortificată din Ilieni, aici lucrările defensive fiind realizate de către meșterii secui. [93]

O a doua zonă reprezentativă pentru bisericile fortificate din Transilvania este cea a Sibiului, incluzînd văile rîurilor Cibin, Hîrtibaciu și mergînd spre nord, pe valea Visei. În zona Sibiului sînt predominante compozițiile fortificate de tip oval sau poligonal, de exemplu la Cisnădie sau la Șura Mare, la Șeica Mare, la Șeica Mică, la Axente Sever, incintele fortificate fiind sau nu flancate cu turnuri. Avînd proporții mai mici decît cetățile din Țara Bîrsei, incintele fortificate sînt de data aceasta în dialog direct cu biserica, amenajată ea însăși și întărită defensiv pentru a rezista vreme îndelungată unui asediu.

Soluțiile de fortificare a bisericilor propriu-zise sînt diferite și ele depind de modul în care a fost realizată fortificația în ansamblul ei. În unele cazuri, vechea biserică romanică preexistentă, ca de exemplu la Axente Sever sau la Șura Mare, nu a fost decît parțial afectată de intervenția lucrărilor de fortificare. La Axente Sever, corul pătrat al bisericii a fost încălecat de un turn scund, foarte viguros, a cărui parte superioară este încununată de un drum de strajă, partea de vest a bisericii fiind de asemeni încununată de un drum de strajă, prevăzut cu metereze și guri de aruncare. La Șura Mare, basilica cu trei nave, afectată de atacul turcesc din 1493, a fost fortificată numai parțial, corul și absida au fost supraînălțate de un puternic drum de strajă, întreaga parte de răsărit a bisericii dobîndind aspectul unui donjon. Această soluție defensivă se regăsește la Șeica Mare, la Șeica Mică sau la Buzd, lîngă Mediaș, acolo unde volumul părții de răsărit a bisericii fortificate capătă o expresie de o remarcabilă îndrăzneală. [94] Fig. 139—140

Plastica exterioară a amenajărilor defensive din zona Sibiului este de o încîntătoare varietate, rezultînd din combinația ferestrelor de tragere, a gurilor de aruncare sau a gurilor de păcură, care sînt tratate fie sub forma unor arcade pe console în retragere, fie sub forma unor foarte largi arcaturi care subîntind drumul de strajă între două contraforturi. Nu poate fi vorba la nici

unul dintre aceste monumente de o repetare servilă a soluției deja experimentate la celălalt monument.

De fiecare dată, constructorii s-au adaptat volumelor preexistente și au fost preocupați să găsească un raport direct între monumentul fortificat și cadrul natural înconjurător, cu toate problemele care decurg din diferențele de pantă. Printre cele mai valoroase realizări ale arhitecturii defensive aplicată bisericilor din zona Sibiului, trebuie să amintim fortificația de la Cisnădie [95], unde o amplă basilică romanică a fost transformată într-un redutabil fort înconjurat cu trei rînduri de curtine; de asemeni, biserica de la Cristian [96], prevăzută cu o incintă poligonală, întărită cu turnuri ale căror siluete expresive compun un ansamblu de un real pitoresc. Biserica de la Șeica Mică [97], prevăzută cu o dublă incintă de formă ovală, neregulată, beneficiază de o fortificație unică la scara întregii Transilvanii, și anume o puternică barbacană amenajată între turnurile de vest și turnul de intrare în incinta centrală. Barbacana de la Șeica Mică este în ansamblul ei o piesă demonstrativă pentru capacitatea de sistematizare a unui spațiu dat, exprimînd dorința fermă de autoapărare, dar și un anume sens al frumuseții volumelor construite.

Deosebit de semnificativ pentru ilustrarea arhitecturii gotice tîrzii este modul de tratare a corului fortificat. Într-adevăr, nu este vorba aici doar despre o simplă suprapunere a sanctuarului cu un drum de strajă, ci despre rezolvarea unei compoziții volumetrice unitare, de o sesizantă îndrăzneală. Deasupra spațiului inferior, ocupat de cor și de absidă, se suprapun trei nivele cu drumuri de strajă, ultimul prevăzut cu guri de aruncare, deschise între console și contraforți, a căror modenatură creează un efect de autentică valoare plastică, elanul pe verticală al întregii construcții fiind propriu goticului tîrziu. Întru totul asemănătoare cu corul fortificat

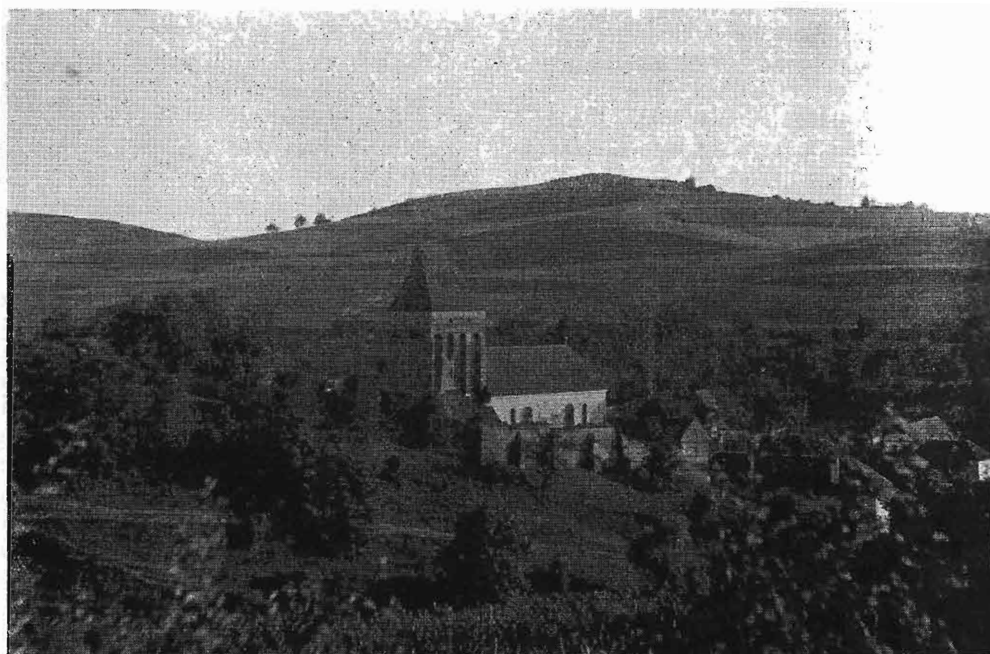


Fig. 139
Biserica fortificată din Buzd (jud. Sibiu).

de la Șeica Mică sînt amenajările corespunzătoare de la Buzd, Șeica Mare, Șura Mare, în toate aceste cazuri caracteristică fiind preocuparea de a conferi părții de răsărit a bisericii o compoziție omogenă, forma de bază a sanctuarului gotic fiind respectată.

O a treia zonă caracteristică pentru bisericile fortificate din Transilvania este aceea străbătută de apele rîurilor Tîrnave. Zonă specifică de podiș, cu forme variate dar domoale, regiunea Tîrnavelor este caracterizată prin sate de proporții

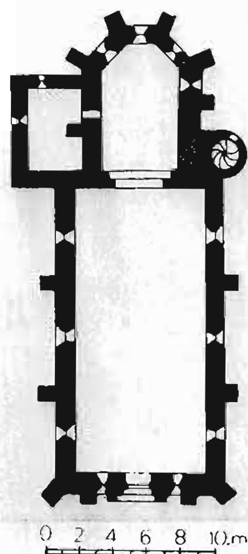


Fig. 140
Biserica fortificată din Buzd, planul.

mai mici, cu agricultura concentrată în jurul vetrei așezării și, în general, cu resurse materiale mai modeste decît ale puternicelor formații rurale din Țara Bîrsei sau din depresiunea Sibiului. În zona Tîrnavelor, formele de fortificație sînt de o varietate comparabilă cu aceea a reliefului. Trebuie spus că tocmai datorită mijloacelor în general mai modeste pe care le-au avut satele din această zonă, fortificațiile nu au fost realizate decît excepțional într-un interval scurt de timp. Dimpotrivă, amenajările defensive s-au mărit și s-au perfecționat de-a lungul mai multor decenii, fiecare generație de constructori aducînd propria sa contribuție la configurația și trăinicia ansamblului fortificat. Este lesne de înțeles că de aici decurge o surprinzătoare varietate de volume și, deci, între toate bisericile fortificate din Transilvania, tocmai acestea din zona Tîrnavelor se impun ca fiind cele mai pitorești și mai bogate în valențe artistice.

Dacă, în condițiile varietății amintite, este foarte greu de stabilit un tip predominant de organizare defensivă, pot fi totuși remarcate cîteva grupuri locale de biserici fortificate care permit să se delimiteze anume preferințe și poate chiar existența unor șantiere constituite de constructori.

În apropiere de Agnita vom semnala grupul de biserici fortificate cu două turnuri: Dealul Frumos, Merghindeal și Movile. Spre deosebire de bisericile fortificate din zona Sibiului — la care, atunci cînd s-a recurs la supraînălțarea corului și absidei, a fost păstrată silueta caracteristică unui sanctuar gotic —, la aceste monumente, supraînălțarea părții răsăritene a adoptat aspectul unui turn patrulater care face pandant turnului vestic. Deosebit de expresivă este biserica fortificată din Dealul Frumos, monument cu o istorie foarte agitată. [98] Construită în secolul al XIII-lea, ca basilică romanică, cu trei nave, ea a fost transformată gotic în secolul al XV-lea, dobîndind aspectul unei biserici-hală cu bolți în rețea. Deasupra sanctuarului, redus la un plan patrulater, Fig. 141—142 a fost ridicat un puternic turn prevăzut cu ferestre de tragere și galerie pentru luptători sub acoperiș. Asemănător ca siluetă cu turnul-clopotniță de pe latura de vest, acest turn conferă bisericii de la Dealul Frumos o înfățișare originală, aspectul de fortăreață inexpugnabilă. Pătrunzînd în interior, regăsim atmosfera obișnuită de lăcaș de cult, definitorii fiind aici formele arhitectonice și decorația specifice goticului tîrziu. Sistemul



Fig. 141
Biserica fortificată din Dealul Frumos (jud Sibiu)
vedere generală.

defensiv este întregit de ansamblul curtinelor care închid o incintă dreptunghiulară, cu turnuri pătrate de colț. Așezate pieziș față de laturile incintei, turnurile de colț au acoperișuri cu o singură pantă, spre interior, dispoziție cunoscută sub denumirea « în pupitru » și care are menirea de a feri învelitoarea de loviturile asediatorilor. Terminată în 1522, fortificația de la Dealul Frumos va fi servit ca model pentru amenajările asemănătoare, dar mai modeste și mai puțin îngrijite, de la Merghindeal [99],
Fig. 143–144 Movile [100] și Brădeni. [101]

Incinta, pătrată, cu turnuri dreptunghiulare de colț, se regăsește ca element caracteristic la mai multe biserici fortificate din partea de răsărit a zonei Tîrnavelor, acolo unde este posibilă delimitarea unui alt grup caracteristic, deosebit de reprezentativ pentru eforturile constructorilor transilvăneni de a realiza un monument unitar ca expresie arhitectonică, dar capabil să satisfacă simultan două funcțiuni: pe aceea de cult și pe cea defensivă.

Vom aminti în primul rînd biserica fortificată din Cloașterf, [102] impresionant

edificiu pe care o inscripţie din cor îl datează exact: în anul 1524 lucrările erau terminate, meşter constructor fiind Ştefan Ungar din Sighişoara *(1524 hec structura finita et per me Mrm Stephanu(s) Ungar Schesesius)*. Realizată într-o singură etapă de lucru, construcţia are o structură omogenă, perfect adaptată dublei sale destinaţii. Nava şi sanctuarul pentagonal au aceeaşi lărgime, iar sistemul de boltire este acelaşi în ambele încăperi: pe intradosul unui semicilindru cu penetraţii, nervurile de ceramică cu profil delicat descriu o reţea densă, ritmată de punctele de sprijin ale consolelor. O scară în spirală, găzduită într-o cajă cilindrică, situată în colţul de sud-vest al navei, permite accesul deasupra bolţilor, etajul fiind amenajat în întregime în scopuri defensive. Avînd aspectul unui autentic bastion, exteriorul edificiului este caracterizat prin largile arcade construite deasupra contraforţilor cu scopul de a susţine parapetul de zidărie al drumului de strajă, între ele fiind deschise şi gurile de aruncare. La aspectul de bastion contribuie lipsa turnului vestic, întreaga construcţie avînd o structură monobloc. Incinta, fortificată, are plan patrulater, iar colţurile sînt întărite cu turnuri dispuse pieziş. Prevăzute cu acoperişuri « în pupitru », aceste turnuri păstrează înfăţişarea originară, [103] cu zidărie masivă, străpunsă de ferestrele de tragere protejate cu

Fig. 142
Biserica fortificată din Dealul Frumos, vedere dinspre sud-vest.



închizători de lemn, în partea superioară aflîndu-se micile burdufuri ale gurilor de aruncare.

Foarte asemănătoare ca organizare defensivă, biserica din Dîrjiu [104] are o evoluţie mai complicată. Construită în secolul al XIV-lea, ea fusese iniţial o sală tăvănită pe care o înnobilaseră picturile murale executate în anul 1419. În primul sfert al secolului al XV-lea, ea a fost transformată în reduit, dar lucrările de fortificare s-au asociat înfrumuseţării edificiului care a fost înzestrat cu bolţi gotice pe nervuri, încastrarea nervurilor provocînd distrugerea parţială a decorului mural. Etajul fortificat acoperă deopotrivă nava şi corul, parapetul drumului de strajă fiind scos în consolă deasupra contraforţilor, ceea ce a înlesnit deschiderea unor largi guri de aruncare, biserica în ansamblu dobîndind aspectul unui bastion. Incinta este şi aici dreptunghiulară, cu turnuri de colţ pătrate, dispuse pieziş, dar lipsite de zidul dinspre interiorul curţii [105]. Perimetral, incinta este prevăzută cu un acoperiş interior, la adăpostul căruia se păstrează — pînă în zilele noastre — rezervele de alimente ale sătenilor. Fig. 146

Organizări defensive similare, cu transformarea bisericii în reduit, se regăsesc în zona răsăriteană a Tîrnavelor [106], la mai multe monumente, dar ansamblurile sînt mai puţin omogene datorită transformărilor ulterioare. Vom aminti bisericile fortificate din Aita Mare, Buneşti, Meşendorf, Şoarş, Fişeriu, Rodbav, Archita, Beia, Roadăş şi Saschiz [107].

Lipsită de incintă, demantelată în secolul al XIX-lea, biserica din Saschiz [108] reţine, totuşi, atenţia prin frumuseţea expresivă a proporţiilor şi prin riguroasa adaptare a elementelor de fortificare la formele unui lăcaş de cult. Şi aici etajul fortificat face corp unitar peste navă şi cor, conferind întregului edificiu aspectul unui uriaş bastion. Parapetul de zid al drumului de strajă este scos în consolă deasupra arcurilor masive, construite deasupra contraforţilor, în spatele arcurilor aflîndu-se fantele gurilor de aruncare. Capacitatea Fig. 147



Fig. 143
Biserica fortificată din Merghindeal (jud. Sibiu), vedere dinspre sud-vest

defensivă este sporită prin supraînălțarea sacristiei cu zidăria plină a unui turn. Construită în anii 1493—1496, biserica fortificată din Saschiz pare a fi cea mai veche realizare omogenă a dublului program funcțional devenit atît de caracteristic Transilvaniei din epoca în care arhitectura goticului tîrziu străbătea una dintre cele mai neașteptate aventuri.

Tipul de biserică reduit, cu compoziție omogenă, se regăsește și în zona de vest a regiunii Tîrnavelor, dar aici soluțiile sînt în general mai variate decît cele analizate pînă acum. Foarte asemănătoare cu biserica din Cloașterf, biserica din Boz [109] are aceeași structură monobloc, absența turnului vestic și etajul fortificat scos în consolă contribuind la înfățișarea de bastion. Pornind tot de la un plan simplu, de biserică sală cu sanctuar pătrat, biserica forti-

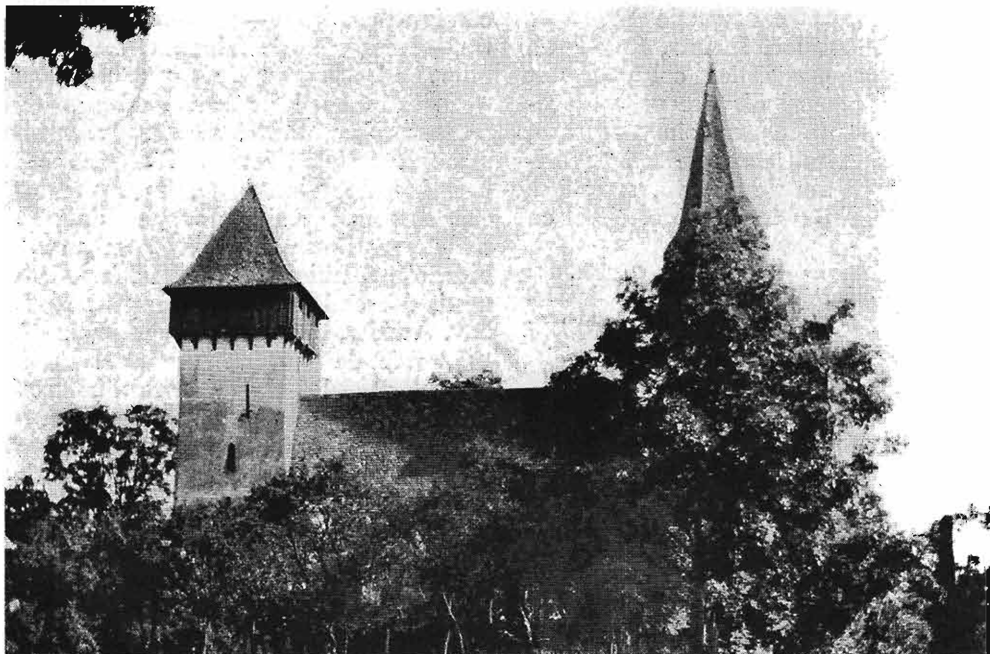


Fig. 144
Biserica fortificată din Movile (jud. Sibiu), vedere dinspre sud.

Fig. 145
Biserica fortificată din Brădeni (jud. Sibiu), plan general, cu incinta şi turnurile.

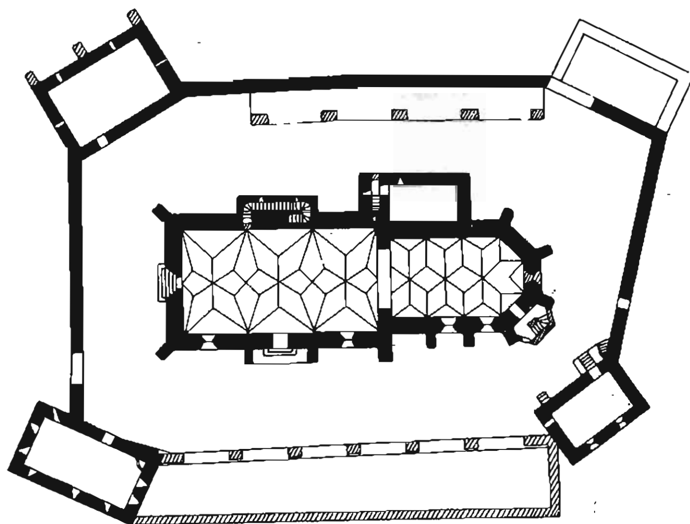




Fig. 146
Biserica fortificată din Dîrjiu (jud. Harghita), vedere dinspre nord-vest.

Fig. 147
Biserica fortificată din Roadăș (jud. Brașov), plan general, cu incinta și turnurile.

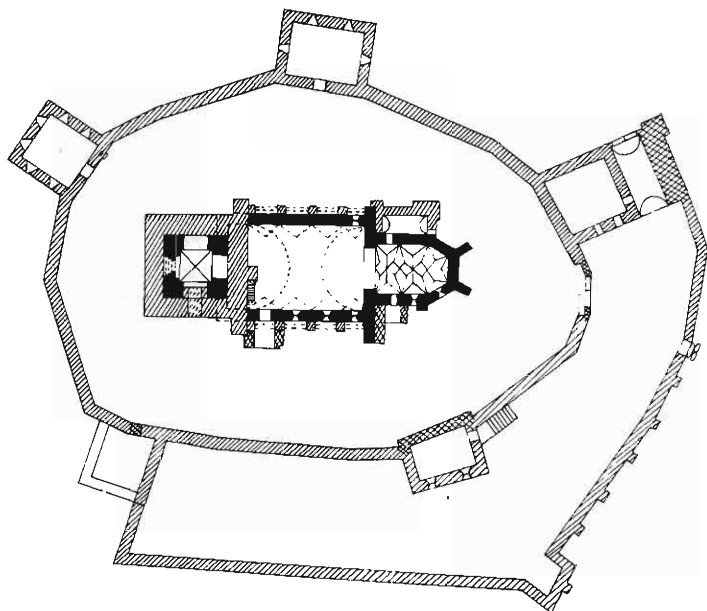
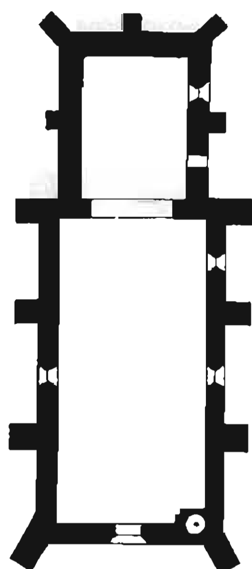


Fig. 150 ficată din Bazna [110] are un puternic turn deasupra părții răsăritene, turn care se încorporează volumului general ce fusese încununat, pînă în secolul trecut, cu o galerie de lemn. La Boian [111], biserica fortificată are o înfățișare unitară, dar amenajarea defensivă privește doar corul dreptunghiular, deasupra căruia se înalță drumul de strajă, prevăzut cu ferestre de tragere și guri de aruncare. Portalul nordic, cu profilatură bogată ce se întretaie la cheie pe un



Fig. 148
Biserica fortificată din Boian (jud. Sibiu), vedere dinspre sud.

Fig. 149
Biserica fortificată din Boian, planul.



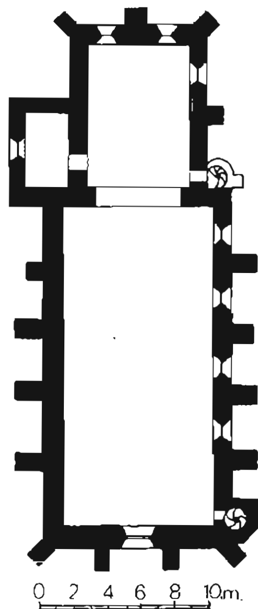


Fig. 150
Biserica fortificată din Bazna (jud. Sibiu), planul.

traseu în acoladă caracteristic flamboyantă, bolta în rețea a corului, ca și ferestrele cu ancadramente îngrijit executate, conferă acestui edificiu o clară amprentă stilistică, îmblînzindu-i totodată severitatea de expresie.

Deosebit de impresionantă prin forța pe care o degajă masa de zidărie, fiind totodată o remarcabilă operă de plastică arhitecturală, biserica fortificată din Valea Viilor [112] este una dintre realizările majore ale artei transilvănene din primul sfert al secolului al XVI-lea. Vechea biserică Sf. Petru, o mică sală romanică, datînd din secolul al XIII-lea, a fost alungită și transformată gotic o dată cu procesul de fortificare. Pe cît de delicate sînt nervurile care desenează rețeaua decorativă a bolților, pe atît de puternice sînt amenajările defensive care conferă exteriorului o neașteptată măreție. Deasupra navei a fost amenajat un drum de strajă, cu zidurile scoase în consolă

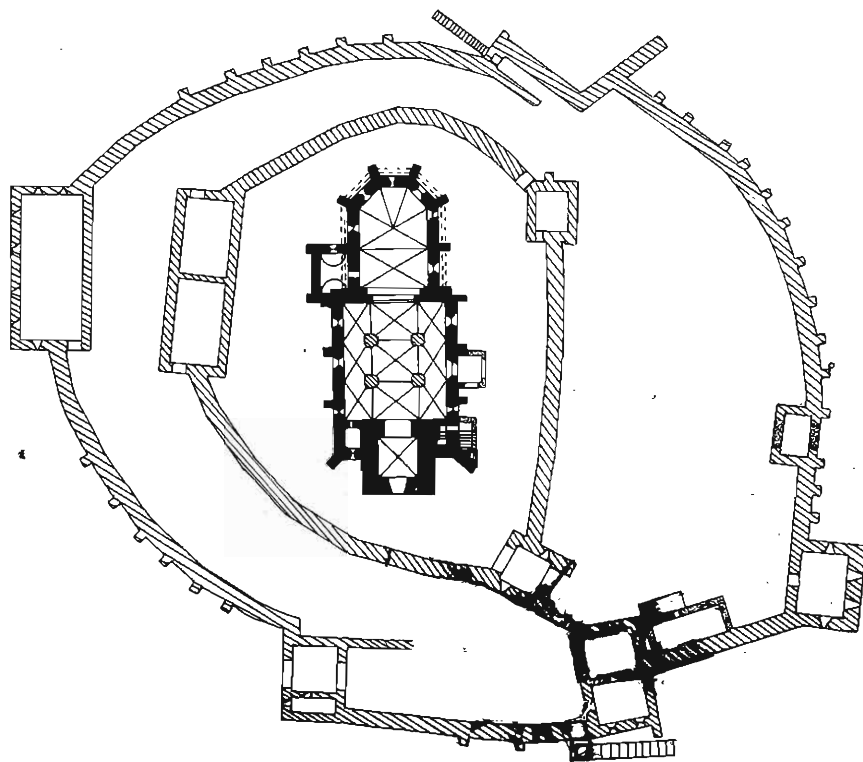


Fig. 151
Biserica fortificată din Apold (jud. Mureș), plan general.

pe arcadele construite între contraforți. Consolidat prin îngroșarea zidurilor, corul a fost supraînălțat cu cîteva etaje, ultimul prevăzut cu o galerie de paiantă, încununată de un acoperiș cu retrageri. Turnul-clopotniță a fost de asemeni întărit și înălțat, la partea superioară fiind amenajat un spațios foișor. Incinta inelară a fost flancată cu patru turnuri pătrate, dar scunde, întregul ansamblu fiind dominat de uriașa dar expresiva masă de zidărie a bisericii reduit.

Dincolo de grupările tipologice propuse, cu inevitabile nuanțări și accente de excepție, este necesar să amintim că în zona Tîrnavelor se află numeroase alte biserici fortificate, la care soluțiile adoptate, cu caracter de unicat, conduc la realizarea unor expresii compoziționale de o autentică frumusețe.

La Viscri [113], pe locul unui mai vechi monument pe care cercetări arheologice recente [114] îl coboară ca origine în secolul al XII-lea, a fost construită o mică biserică-sală, în jurul căreia pînzele de ziduri și turnurile de apărare compun un foarte viguros joc de volume, calitatea plastică a ansamblului concurînd fără echivoc pe aceea a rosturilor defensive. La Homorod [115], corul și absida unei bisericuțe romanice au fost înghițite de masa unui turn cu siluetă impozantă, un adevărat gigant al turnurilor transilvănene, iar în jur au fost înălțate două pînze de ziduri, cea dintîi patrulateră, cu turnuri de colț, iar cea de-a doua, cu rol de protecție, formînd « zwinger ». La Apold [116], biserica este situată pe o mică înălțime ce domină vatra satului, iar în jurul

Fig. 152
Biserica fortificată din Moșna (jud. Sibiu), vedere dinspre nord-vest.



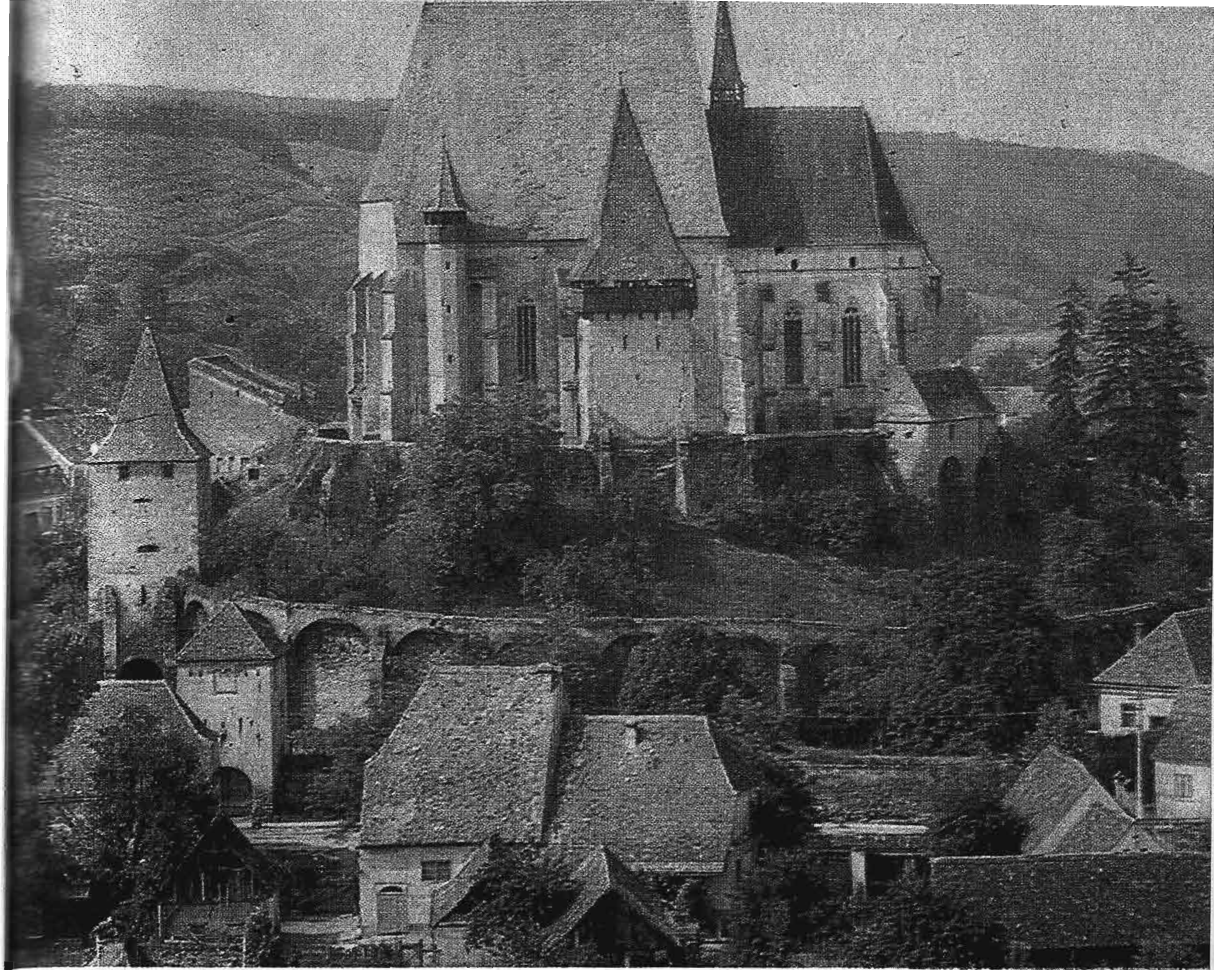


Fig. 153
Biertan, vedere generală a bisericii evanghelice cu ansamblul cetății țărănești

ei au fost construite două rînduri de curtine flancate de turnuri patrulatere, intr-o distribuție volumetrică de un real pitoresc. Un popas special s-ar cuveni și la Drăușeni [117], unde turnul de poartă fusese prevăzut cu două poduri ridicătoare, sau la Moșna [118], unde în jurul bisericii-hală, construită de meșterul Andreas din Sibiu, a fost înălțată o redutabilă cetate cu incintă poligonală, dublată pe latura sudică, ansamblul fiind dominat de verticalele turnurilor.

Dar monumentul care se bucură de faima de a fi cel mai izbutit reprezentant al bisericilor fortificate din zona Tîrnavelor este biserica din Biertan [119]. Aici, zidurile de apărare se desfășoară pe un traseu spiral care înfășoară colina pe a cărei platformă superioară se înalță maiestuoasă hala-gotică. Între pînzele curtinelor au fost practicate arcuri de sprijin care dau căii de acces spre nucleul cetății aspectul sărbătoresc al unui drum triumfal. Incinta centrală are plan oval și este flancată de cinci turnuri prismatice, cu secțiune pătrată, care încununează colina, formînd o sugestivă gardă în jurul bisericii. Cu prilejul lucrărilor de fortificare, începute curînd după 1515, deasupra corului a fost construit un etaj fortificat, prevăzut cu ferestre de tragere. Spre deosebire de alte biserici la care elementele defen- Fig. 153

Fig. 154
Mihăileni (jud. Harghita), biserica romano-catolică cu incinta fortificată.



sive au un vădit caracter demonstrativ, la Biertan supraînălțarea corului s-a realizat cu o anume discreție, fără să tulbure silueta atît de elegantă a monumentului.

O ultimă zonă caracteristică pentru fenomenul de fortificare a bisericilor

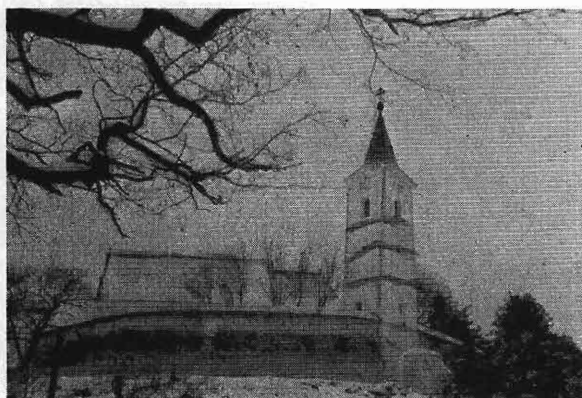


Fig. 155
Cîrța (jud. Harghita), biserica romano-catolică cu incinta fortificată.

este situată în partea de răsărit a Transilvaniei, pe valea superioară a Oltului și în depresiunile munților Ciuc, în satele de colonizare secuiască [120]. În această zonă, în jurul bisericilor au fost ridicate curtine inelare, lipsite de turnuri sau avînd cel mult un turn de poartă care îndeplinește și rolul de clopotniță. Zidurile sînt scunde, drumul de strajă fiind practicat la nivelul de călcare al curții, iar biserica propriu-zisă rămîne nefortificată. Reprezentative pentru acest grup sînt bisericile din Mihăileni, Ciuc-Sîngeorgiu, Nicolești, Turia de Sus, Racul, Cîrța — la aceasta din urmă o atenție specială cuvenindu-se zidului-scut, ridicat în fața turnului porții.

Asemănătoare sînt și cele cîteva amenajări defensive la bisericile săsești din zona Bistriței-Năsăud, remarcabil fiind turnul de poartă de la Dumitra.

Considerate în numerosul și complicatul lor ansamblu, bisericile fortificate din Transilvania nu pot fi interpretate altfel decît ca un emoționant simbol al luptei pentru libertate, pentru autoapărare. Dar, în perspectiva istoriei artelor, ele beneficiază de multiple alte calități care le impun în prim planul marilor realizări ale evului mediu. Într-o epocă în care arhitectura gotică cobora spre amurg, aceste robuste construcții, izbucnite dintr-o firească dorință de supraviețuire, au reușit să găsească modalități noi de expresie, caracteristică fiind armonioasa îngemănare dintre programul de cult și cel defensiv. În același timp, prin armonioasa lor integrare în peisaj, prin adoptarea unor elemente constructive proprii arhitecturii populare autohtone — în primul rînd galeriile din bîrne de lemn, dispuse în cununi orizontale —, bisericile fortificate dobîndesc o particulară frumusețe, o expresie de neconfundat, în ale cărei viguroase trăsături recunoaștem puterea de creație a mediului artistic local, eliberat de canoane și de stringențele unui stil artistic adus din afară.

În fapt, tocmai prin această descătușare a devenit posibilă rotunjirea unui capitol de artă autentică [121].

Note

1. Principalele invazii tătare menționate în documentele de epocă au fost cele din anii 1265, 1289, 1290, 1301, 1331, 1342, aceasta din urmă prilejuind binecunoscuta expediție de pedepsire condusă de regele Ludovic de Anjou.
2. Magistrul Rogerius, martor ocular al evenimentelor, afirmă că « după trecerea tătarilor s-au ridicat foarte multe cetăți în Transilvania » (Rogerius, *Cîntec*, p. 55, 94). În urma unei cereri de ajutor din partea regelui Bela al IV-lea, papa Inocențiu al IV-lea s-a adresat episcopilor din Ungaria și Transilvania ca să-i îndemne pe credincioși să ridice cetăți de apărare împotriva tătarilor (*Documente-Transilvania*, veac. XI-XIII, vol. I. doc. 296, p. 344–347; Anghel, *Cetăți*, p. 28).
3. Gh. Anghel a demonstrat că, pînă în secolul al XIII-lea, cetățile de piatră au fost construite numai excepțional în Transilvania, tipul obișnuit de fortificație fiind cel de pămînt și de lemn (*indagines*). Primele mențiuni documentare certe privind construirea unor cetăți de piatră datează abia din 1222, cînd regele Andrei al II-lea concede cavalerilor teutoni de a zidi astfel de fortificații în Țara Bîrsei, după ce, prin privilegiul din 1211, nu le îngăduise să ridice decît « cetăți de lemn și orașe de lemn » (Anghel, *Cetăți*, p. 25; vezi și *Documente-Transilvania*, veac. XI–XIII, vol. I, doc. 77, 130, p. 151, 183).
4. Pentru mulți autori, relatarea magistrului Rogerius privind asedierea de către tătari, în 1241, a mînăstirii Igriș din Banat ar fi o dovadă că acel așezămînt a fost fortificat, constituind deci o anticipare a bisericilor fortificate de mai tîrziu. Așa cum vom vedea, problemele sînt distincte, fortificarea bisericilor de sat aparținînd unui fenomen special, fără contingențe de fond cu mînăstirile fortificate.
5. *Documente-Transilvania*, veac. XIII, doc. 104, p. 115.
6. Construit din cărămidă, de plan pentagonal, înalt de 26 m, donjonul de la Cheresig este înconjurat de un val circular de pămînt, prevăzut cu șanț, distanța dintre val și turn variind între 25–30 cm. Menționat cu ocazia unui asediu din 1289, donjonul de la Cheresig aparține cu certitudine perioadei imediat următoare invaziei tătare din 1241–1242 (Vătășianu, *Istoria*, p. 19; Anghel, *Cetăți*, p. 30, 40).
7. Construit din piatră brută, de plan patrulater, donjonul de la Almaș este azi în stare de avansată ruină, ceea ce îngreunează cercetarea (Anghel, *Cetăți*, p. 30).
8. De plan pentagonal, construit din piatră brută, donjonul de la Subcetate este înconjurat de un val de pămînt de formă elipsoidală. Construit, cu probabilitate, în deceniul opt al secolului al XIII-lea, el a fost reședință a comitelui de Hațeg și reduit al castrului regal, al cărui ansamblu a fost întregit ulterior și cu alte turnuri (Popa R., *Țara Hațegului*, p. 54–56; Anghel, *Cetăți*, p. 27, 30).
9. Construit din piatră brută, cu ziduri groase de 1,50 m, de plan patrulater (6,60 × 6,70 m), turnul de la Mălăiești pare să fi fost înconjurat inițial de un val de pămînt, pentru ca ulterior valul de pămînt să fie înlocuit cu o curtină de piatră, înaltă de 6 m (înălțată apoi la 8 m). Datarea probabilă, în lipsa cercetării arheologice, prima jumătate a secolului al XIV-lea (Drăguț, *Vechi*, p. 37; Popa R., *Țara Hațegului*, p. 59).
10. Asemănător cu donjonul de la Mălăiești, turnul de la Răchitova este construit din piatră brută, cu ziduri de aproape 2 m grosime, de plan pătrat, cu latura de 8,40 m. Înconjurat de o incintă ovală, cu val de pămînt (diametrele incintei fiind de 35 și 45 m); datare probabilă, prima jumătate a secolului al XIV-lea (Popa R., *Țara Hațegului*, p. 56).
11. Construit din piatră, cu ziduri groase de 2,50 m, de plan pătrat cu latura de 7,50 m, turnul de la Oncești este înconjurat de un val de pămînt (azi foarte aplatizat), de plan circular, cu diametrul de cca 60 m. Cercetările arheologice datează valul anterior turnului, care ar fi fost construit în prima jumătate a secolului al XIV-lea (Daicoviciu, Bandula, Glodariu, *Oncești*; Popa R., *Maramureș*, p. 233–234; Anghel, *Cetăți*, p. 30).
12. Amintită în categoria castrelor regale, încă din 1197 (*villa Cuculiensis castri*), cetatea de Baltă a fost edificată în cea de a doua jumătate a secolului al XIV-lea, avînd în această perioadă aspectul unui donjon înconjurat cu un val de pămînt. În secolele următoare a fost, în repetate rînduri, transformată și amplificată (Vătășianu, *Istoria*, p. 265; Anghel, *Cetăți*, p. 30, 41).
13. Turnul de la Ceacova este cel mai puternic dintre toate turnurile prezentate aici. De plan patrulater, cu laturile de 9 × 10 m, el este înalt de 30 m, fiind construit din piatră brută. Coronamentul este

alcătuit din creneluri. Amintit, în deceniul al treilea al secolului al XIV-lea, ca posesiune a nobilului Chaak, turnul de la Ceacova a fost inițial înconjurat cu val de pămînt și șanț cu apă (Trâpcea, *Cetăți*, p. 65—67).

14. De proporții monumentale, donjonul de la Cîlnic, numit și turnul Siegfried, a fost construit din piatră brută, pe un plan patrulater (12,25 × 8,85 m), grosimea zidurilor fiind de un metru. Avînd inițial 14 m înălțime, ulterior a fost ridicat la 20 m. Parterul-pivniță și etajul I au fost de la început boltite în semicilindru, celelalte nivele fiind tăvănite. Cu ocazia lucrărilor de restaurare din 1962—1964 a fost descoperit un ancadrament originar de fereastră, de tip bipartit, cu arcul fiecărei secțiuni trilobat, deasupra aflîndu-se un trifoliu cu profile traforate. Alături de materialul arheologic dat la iveală cu ocazia cercetărilor, acest ancadrament, caracteristic goticului timpuriu, contribuie la datarea turnului de la Cîlnic în a doua jumătate a secolului al XIII-lea. Din bibliografia bogată a acestui monument, amintim: Opreescu, *Ardeal*, p. 23; Vătășianu, *Istoria*, p. 17—18; Balș Șt., *Cîlnic*; Heitel, *Cîlnic*; Anghel, *Cetăți*, p. 33, 40.
15. Afectat de intervenții neogotice în secolul al XIX-lea, cînd a fost transformat în clopotniță, turnul de la Gîrbova are plan patrulater (9,60 × 9,80 m). Incinta, patrulateră, cu colțurile rotunjite, pare să fie originară, dar zidurile din piatră brută au suferit dese prefaceri, mai ales din secolul al XVI-lea cînd a fost preluată de către comunitatea țărănească. Ipoteza avansată de K. Horedt că donjonul de la Gîrbova ar fi fost construit de către contele Fulkum, cel ucis în timpul invaziei tătare din 1241, nu ține seama de caracteristicile monumentului, concludente pentru o datare în a doua jumătate a secolului al XIV-lea (Horedt, *Burgenforschung*, p. 607; Vătășianu, *Istoria*, p. 17; Popa R., *Țara Hațegului*, p. 60, 63; Anghel, *Cetăți*, p. 29, 31—33).
16. Construită curînd după invazia tătară din 1241—1242, în orice caz anterior anului 1272, cînd este amintită prima oară ca cetate regală *(castrum)*, cetatea de la Piatra Craivii a avut, în prima etapă, o incintă ovală alungită (40 × 19,50 m), adaptată formei de teren, prevăzută cu un donjon marginal, flancat de o prăpastie adîncă (cetatea este construită pe un vîrf de munte, la altitudinea de 1038 m). Amplificată și întărită ulterior, a fost demantelată la porunca regelui Vladislav al II-lea, în 1515 (Anghel, Berciu, *Cetăți*, p. 8—20; Anghel, *Cetăți*, p. 31).
17. Cetatea de la Sibiel este alcătuită dintr-o incintă ovală, cu ziduri construite din piatră brută, prevăzută la una din extremități cu un turn circular (Anghel, *Cetăți*, p. 29, 32).
18. Situată pe un colț stîncos care domină valea Ampoiului, cetatea Tăuți a fost construită, în anul 1276, de către Petru episcop de Alba. Cunoscută documentar și sub denumirea de « Piatra Sfîntului Mihail » *(Lapis Sancti Michaelis)*, ea a avut în prima fază un plan triunghiular neregulat, pe una din laturi, flancată de o prăpastie, aflîndu-se donjonul de plan patrulater cu ziduri groase de 2,70 m. Amplificată succesiv cu noi rînduri de curtine, cetatea a fost demantelată de austrieci în 1553—1556 (Anghel, Berciu, *Cetăți*, p. 20—32).
19. De plan ovoidal, planul cetății de la Turia (cunoscută și sub numele de cetatea Balvanyos) este întregit de donjon (înalt de 22 m), care încalecă una dintre laturile incintei. Datînd probabil de la începutul secolului al XIV-lea, cetatea a fost amplificată în secolul al XVI-lea, cînd a fost înzestrată cu o a doua incintă (Vătășianu, *Istoria*, p. 276—277; Anghel, *Cetăți*, p. 31—32, 40).
20. Asupra acestui monument se va reveni mai tîrziu; a se vedea și nota 59.
21. În stare de ruină avansată, cercetată sumar, cetatea Chioarului a fost alcătuită inițial din donjon și val de pămînt, înlocuit apoi cu curtine de piatră. Demantelată în 1718.
22. Cetatea Colțești (în unele lucrări apare cu denumirea Sîngeorgiu-Trăscău) a fost construită în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, pe o culme stîncoasă. De formă alungită, ea a fost de la început prevăzută cu un donjon masiv, de plan pătrat (latura de 10 m), situat la una din extremități, cealaltă extremitate fiind controlată de un alt turn, cu secțiune patrulateră (latura de 7,50 m). Înalt de 17 m, donjonul are parterul boltit; la etaj se ajunge pe o scară mobilă. Între nivele erau podine de lemn. La ultimul nivel, al cincilea, exista un drum de strajă pe console de lemn, iar etajul al patrulea avea un balcon fortificat, cu guri de păcură. Ulterior amplificată și transformată într-o veritabilă reședință nobiliară, cetatea Colțești a fost dezafectată în 1702 (Vătășianu, *Istoria*, p. 19—20; Anghel, *Cetăți*, p. 33—34, 40).
23. Menționată ca existînd în 1322, cetatea Bologa posedă un donjon de plan circular (cu zona centrală bombată, ceea ce îi dă silueta unui butoi), și un turn pătrat. Donjonul circular este situat la extremi-

tatea unei incinte elipsoidale, în timp ce turnul pătrat este amplasat în interior, către cealaltă extremitate. Ulterior, cetatea a fost flancată cu două turnuri semicirculare și a fost secționată în interior printr-un zid transversal în dreptul turnului pătrat. Este demn de menționat că după bătălia de la Nicopole, din 1396, Mircea cel Bătrîn a primit de la Sigismund de Luxemburg cetatea Bologa ca feudă, împreună cu 18 sate, și a stăpînit-o efectiv pînă în 1418 (Vătășianu, *Istoria*, p. 613; Anghel, *Cetăți*, p. 34; Pataki, *Relațiile*, p. 421–428).

24. Cunoscută și sub numele de « Cetatea lui Negru Vodă », cetatea de la Breaza este situată pe un vîrf de munte și prezintă un plan de formă alungită, în extremități aflîndu-se două turnuri de plan circular. Din prima etapă, a doua jumătate a secolului al XIII-lea, par să dateze doar turnurile, iar curtinele de piatră, care înlocuiesc un val de pămînt, fiind ridicate cîteva decenii mai tîrziu (Nägler, *Breaza-Făgăraș*, p. 89–117).

25. Nu vom stărui aici asupra acestor cetăți, întrucît reamenajările ulterioare, din secolele XV–XVIII, fac, în stadiul actual al cercetărilor, imposibilă evaluarea exactă a stadiului aferent epocii de care ne ocupăm.

26. În acest sens este deosebit de semnificativă vechea biserică de zid din satul Cuhea (azi Bogdan Vodă, jud. Maramureș). Situată pe valea Izei, într-o zonă în care arhitectura de lemn este, pînă în zilele noastre, predominantă, vechea biserică a fost ctitorită de familia voievodului Bogdan, descălecătorul Moldovei, în primele decenii ale secolului al XIV-lea. Prezentînd toate caracteristicile unei biserici-sală gotică, cu absida poligonală și sacristie pe latura nordică, acest monument vădește cu claritate capacitatea de absorbție a arhitecturii de zid în mediul românesc, familiarizat, printr-o îndelungată tradiție, cu construcțiile de lemn (Popa R., *Maramureș*, p. 224–227).

27. Sigerus, *Hermannstadt*; Vătășianu, *Istoria*, p. 284–285; Lupu, *Sibiu*, p. 18–23.

28. Este demn de reținut faptul că turnul dulgherilor din Sibiu are partea inferioară, datînd de la începutul secolului al XV-lea, de plan circular, partea superioară, refăcută în secolul al XVI-lea, fiind de plan octogonal.

29. Heitel, *Sebeș-Alba*, p. 26–32. În 1387, sebeșenii au trimis pe un anume Andreas la Buda, pentru a obține aprobarea fortificării orașului.

30. Vătășianu, *Istoria*, p. 285; Pascu, Marica, *Cluj*, p. 42–43.

31. Din nefericire, nici un turn medieval nu a fost salvat de furia demolărilor din secolul trecut, iar turnul-bastion al croitorilor este opera unei reconstrucții din 1629.

32. În mod special trebuie amintit balconul fortificat din str. Florilor, care este suspendat pe cinci console contruite din cîte patru blocuri de piatră de retrageri succesive.

33. Vătășianu, *Istoria*, p. 283–284.

34. Dubowy, *Sighișoara*; Drăguț, *Sighișoara*.

35. Nucleul inițial al cetății s-a aflat pe platoul de sus, fiind menționat sub denumirea de *castrum Sex*, în anul 1280.

36. Greceanu, *Mediaș*.

37. În 1736, cetatea avea trei turnuri de poartă și 19 turnuri cu bastioane, cele mai multe de plan dreptunghiular.

38. Vechea cetate se afla pe « dealul cetății », la « Burg », și data din secolul al XIII-lea.

39. Vătășianu, *Istoria*, p. 278, 285, 605–606.

40. Așa sînt turnul Negru și bastionul Alb de pe dealul Warte.

41. Cercetările arheologice din ultimii ani au dovedit că, pînă către sfîrșitul secolului al XV-lea, marea majoritate a caselor din orașele transilvănene erau din lemn. Construcțiile de zid, cu profilatură de piatră, se înmulțesc în secolul al XVI-lea, mai ales în a doua jumătate, purtînd pecetea stilistică a Renașterii.

42. Vătășianu, *Istoria*, p. 629; Pascu, Marica, *Cluj*, p. 43.

43. Vătășianu, *Istoria*, p. 618; Mureșan, *Turda*, p. 24–27.

44. Clădirea măsoară în plan 20 × 17 m; înălțimea la fațadă este de 11,40 m.

45. Fabini, *Studiu*, p. 23–29; Fabini, *Turnuri*, p. 43–53. Ultimul etaj al turnului a fost reconstruit cu prilejul lucrărilor de restaurare, în anul 1972. Construirea turnului este atribuită lui Thomas Altenberger, între anii 1470–1491.

46. Fabini, *Turnuri*, p. 44.

47. Fabini, *Turnuri*, p. 49—50. Clădirea se află în Piața Republicii nr. 13, aspectul actual, fără turn și cu fațada unificată, datează din 1830—1831, lărgirea vitrinelor fiind operată în secolul al XX-lea.
48. Vătășianu, *Istoria*, p. 621—622; Fabini, *Studiu*, p. 23—24.
49. Cercetările aparțin arhitectului H. Fabini, șef de proiect al lucrărilor de restaurare ce se execută la primăria veche din Sibiu (Fabini, *Andreas Lapicida*).
50. Cunoscută azi și sub denumirea de « casa artelor », vechea hală din Sibiu a fost multă vreme folosită de măcelari, de unde și numele de halele măcelarilor (Ionescu, *Istoria*, I, p. 200—201; Lupu, *Sibiu*, p. 46).
51. Menționat în 1506 la Sibiu, unde i se atribuie execuția unei *Pietà*, Ulric lucrează, în 1522, un portal pentru capela Sf. Martin din Brașov, iar în 1523 este chemat la Biertan, unde i se atribuie reliefurile amvonului (Vătășianu, *Istoria*, p. 326, 554, 753).
52. Vătășianu, *Istoria*, p. 623.
53. Balogh J., *Renaissance*, p. 176, 178, 224; Vătășianu, *Istoria*, p. 612.
54. Vătășianu, *Istoria*, p. 265—266; Henegariu, *Bran*.
55. Știind că privilegiul dat sașilor brașoveni de către regele Ludovic de Anjou pentru ridicarea castelului datează din 19 noiembrie 1377, este probabil că lucrările de construcție au început în primăvara anului următor. Destinat să vegheze drumul de trecere din Transilvania în Țara Românească, castelul Bran a fost stăpînit în anii 1412—1419 de către Mircea cel Bătrîn și urmașul său Mihail al II-lea, fiind apoi, cu scurte întreruperi, în stăpînirea orașului Brașov.
56. Prof. V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 266) remarcă faptul că crenelurile treptate, care s-au păstrat și la clădirea lipită donjonului pe latura vestică, sînt prezente mai ales în Italia de nord, în secolul al XIV-lea. Apariția lor la Bran ar putea fi explicată, în acest caz, prin intensa circulație de meșteri italieni în Transilvania în timpul stăpînirii angevine, dar ele par a fi mai degrabă rezultatul refacerilor din secolul al XVII-lea.
57. Înfățișarea actuală a castelului se datorează intervențiilor operate, după 1920, de către fosta casă regală Hohenzollern.
58. Parțial distrus ca urmare a exploziei din 1593 a depozitului de pulbere — aflat în turnul cilindric — și a incendiului din 1619, castelul Bran a fost reparat în 1622—1625, cu care prilej a fost reconstruit turnul de poartă, iar donjonul a fost decorat cu o atică poloneză; tot atunci au fost realizate și crenelurile treptate.
59. Szinte, *Kolczvár;* Vătășianu, *Istoria*, p. 268—269; Drăguț, *Vechi*, p. 24; Popa R., *Țara Hațegului*, p. 57—59.
60. Este important de reținut că, de la început, sistemul defensiv al curții cneziale, ale cărei ruine încă necercetate arheologic se află în vale, implica turnul de refugiu de pe culme și biserica cu turn fortificat de pe malul opus.
61. Pascu, *Rolul cnezilor*, p. 33, 45, 49, 51, 55, 59.
62. A se vedea și nota 22. Se presupune că noile lucrări ar fi fost realizate în epoca lui Matei Corvin, cînd castelul a intrat în posesia unui alt proprietar. Cu acest prilej a fost construită către apus o nouă incintă fortificată și un turn de poartă protejat de o barbacană. Conform modei care se răspîndise, una dintre încăperile de locuit a fost prevăzută cu un burduf (Orban, *Székelyföld*, V, p. 236—237; Vătășianu, *Istoria*, p. 611).
63. Vătășianu, *Istoria*, p. 267—268; Trâpcea, *Cetăți*, p. 74—81; * * * *Timișoara, pagini din trecut și de azi*, 1969, p. 45—74.
64. Vătășianu, *Istoria*, p. 269—276; 608—609; Velescu, *Hunedoara*.
65. Conrad « Pietrarul » este amintit la Teiuș, într-un document din 1449, pentru ca mai apoi să fie înnobilat de Iancu de Hunedoara « pentru meritele lui cîștigate în diferitele noastre lucrări » (« in nonnulis nostris laboribus »). Cu ocazia restaurării castelului Hunedoara (1956), s-au putut observa asemănări de execuție a zidăriei cu mănăstirea din Teiuș, ceea ce pare să confirme prezența lui Conrad la construirea celor două monumente (Velescu, *Hunedoara*, p. 13).
66. Sala dietei a suferit incisive transformări în anii 1618—1622, cînd, din inițiativa lui Gabriel Bethlen, vechile boltiri gotice au fost sacrificate, spațiul interior fiind compartimentat în încăperi de locuit. Cu ocazia lucrărilor de restaurare din 1956—1958, boltirile gotice au fost refăcute.

67. Forma rar intîlnită a unghiului în ax se regăsește în părțile Hunedoarei la mai multe monumente, putînd fi, deci, considerată ca o caracteristică locală. Amintim biserica din Cinciș, paraclisul curții cneziale Rîu-de-Mori (ambele din secolul al XV-lea) și biserica din Bîrsău (secolul al XVI-lea).

68. În anii 1618–1622, Gabriel Bethlen a amplificat reședința de pe latura răsăriteană, cunoscută acum sub denumirea de aripa Bethlen.

69. V. Vătășianu presupune că tot în timpul lui Matei Corvin au fost montate ancadramentele de fereastră ale burdufurilor de la sala dietei (*Istoria*, p. 608–609).

70. Istoria zbuciumată a castelului este înfățișată, cu numeroase amănunte, de Oliver Velescu (*Hunedoara*).

71. Vătășianu, *Istoria*, p. 610; Trâpcea, *Cetăți*, p. 69–74.

72. Cetatea Șoimuș a fost, în anii 1541–1542, reședința reginei Isabella, văduva lui Ioan Zapolya.

73. Szabó, *Deva*; Vătășianu, *Istoria*, p. 609–610; Floca, Bassa, *Deva*.

74. Întărită cu noi fortificații în 1551, din ordinul lui Francisc Castaldo, cetatea a fost amplificată în 1581, de către Francisc Gesthy, apoi, în secolul al XVII-lea, a beneficiat de grija principilor Gabriel Bethlen (care ridică bastionul circular al incintei a doua) și Gheorghe Rákoczy I. Incinta mare de jos a fost construită în anii 1713–1720 de către generalul Ioan Steinville. Unele lucrări de restaurare au fost efectuate în 1817–1827. În 1849, depozitele de muniții care se aflau aici au explodat și de atunci cetatea a rămas în ruină.

75. Vătășianu, *Istoria*, p. 277–278, 613. Castelul de la Ciceu avusese o incintă mică, adaptată formei de teren: 73,50 m × 18 m, protecția fiind asigurată atît de curtinele perimetrale, cît și de prăpăstiile stîncoase de pe laturile de sud și de vest.

76. În anul 1975 erau înregistrate 182 biserici fortificate, grupate astfel: 5 în județul Alba, 7 în județul Bistrița-Năsăud, 38 în județul Brașov, 18 în județul Covasna, 38 în județul Harghita, 15 în județul Mureș, 61 în județul Sibiu.

77. Mai bine cunoscute sînt bisericile fortificate din Franța: Royat, Tayac, Les-Saintes-Maries-de-la Mer, Agde, Champdieu, Montsannes, etc., monumente la care amenajările defensive datează din secolele XII-XIV (Ray, *Églises fortifiées*; Aubert, *Cathédrales romanes*, p. 560, 582–3, 593, 605). De un deosebit interes pentru relațiile posibile cu Transilvania sînt bisericile fortificate din Slovenia, cele mai multe cu amenajări din secolele XV–XVI (Fister, *Tabere*).

78. Din bibliografia generală privind bisericile fortificate din Transilvania, cităm: Roth, *Baukunst*; Sigerus, *Kirchenburgen*; Horwath, *Kirchenburgen*; Oprescu, *Ardeal*; Vătășianu, *Istoria*; Velescu, *Cetăți*; Treiber, *Siebenbürgen*.

79. În legătură cu cetățile teutone din Țara Bîrsei, Kurt Horedt, *Burgenforschung*, p. 582–606; Vătășianu, *Istoria*, p. 11–15.

80. Anterior venirii maghiarilor și mult înainte de ridicarea cetăților de refugiu ale coloniștilor saxoni, populația română autohtonă ridicase asemenea construcții defensive la Morești, la Dăbîca, la Mînăștur, la Chiraleș, la Biharia, la Satu-Mare, la Orșova, etc., aceluiași grup părînd să-i aparțină și cetățile din părțile Sibiului: Sebeșel, Săsciori, Jina, Tilișca, Orlat, Rășinari (Vătășianu, *Istoria*, p. 7–11; Horedt, *Burgenforschung*, p. 569–606).

81. Vătășianu, *Istoria*, p. 16.

82. *Documente — Transilvania*, XIII, vol. II, doc. 397, p. 363. Este locul să amintim că unele amenajări defensive în jurul bisericilor apăruseră încă în faza romanică, în primele decenii ale secolului al XIII-lea. În această categorie pot fi amintite incintele inelare ale bisericilor din Cisnădioara, Turnișor și Sibiu.

83. Treiber, *Gesprenberg*; Vătășianu, *Istoria*, p. 278.

84. Suciu, *Dicționar*, II, p. 137.

85. Gross-Kühlbrandt, *Rosenauer*; Vătășianu, *Istoria*, p. 278; Velescu, *Cetăți*, p. 33–35.

86. Vătășianu, *Istoria*, p. 280; Velescu, *Cetăți*, p. 40–41.

87. Jekelius, *Burzenland*, IV, p. 129–130, 135–138, 141–145; Vătășianu, *Istoria*, p. 282.

88. În legătură cu frecventele atacuri otomane care au determinat cristalizarea procesului de fortificare a bisericilor, a se vedea Gündisch, *Incursiunea*, p. 1491–1502.

89. *Kunst in Sieb*, p. 9.

90. Roth, *Baukunst*, p. 111; Oprescu, *Ardeal*, p. 231—238; Vătășianu, *Istoria*, p. 572; Velescu, *Cetăți*, p. 31—33.

91. Oprescu, *Ardeal*, p. 231—238; Vătășianu, *Istoria*, p. 573.

92. Vătășianu, *Istoria*, p. 282—283, 572—573.

93. idem, p. 283.

94. Pentru aceste monumente a se vedea Horwath, *Kirchenburgen*, p. 65—66, 83—86; Sigerus, *Kirchenburgen*, p. 12; Oprescu, *Ardeal*, p. 23—35, 80—82; Vătășianu, *Istoria*, p. 583, 588—591.

95. La Cisnădie, vechea basilică romanică a fost transformată, curînd după 1493, într-un veritabil reduit. Deasupra corului a fost ridicat un turn masiv, cu mai multe etaje prevăzute cu înguste ferestre de tragere, corpul basilical a fost flancat de două turnuri așezate în fața portalelor laterale, iat turnul-clopotniță, de pe latura de vest, a fost consolidat. Este demn de remarcat faptul că, o dată cu amenajările defensive, biserica a fost «modernizată» gotic: traseul absidei semicirculare a fost modificat în poligon, au fost construite noi bolți în cruce, iar ferestrele au fost lărgite, fiind înzestrate cu ancadramente cu traforuri. În exterior, biserica din Cisnădie a fost prevăzută cu un redutabil ansamblu defensiv, alcătuit din trei incinte ovale concentrice, întărite cu tunuri și bastioane dreptunghiulare. Urmînd exemplul cetăților de oraș, drumul de strajă este susținut de masive arcade de piatră, adosate curtinelor (Sigerus, *Kirchenburgen*, p. 12; Oprescu, *Ardeal*, p. 23—35; Vătășianu, *Istoria*, p. 591).

96. La Cristian-Sibiu, biserica gotică de tip hală, construită de către meșterul Andreas (între 1486—1498), prin transformarea unei basilici romanice, nu a fost afectată de amenajările defensive. Acestea au constat doar din ridicarea unei duble incinte poligonale, curtinele fiind întărite cu turnuri. Ulterior, a fost adăugată o incintă secundară pe latura de nord (Horwath, *Kirchenburgen*, p. 83—86; Vătășianu, *Istoria*, p. 583).

97. Înconjurată de două rînduri de curtine cu trasee ovale neregulate, biserica din Șeica Mare are corul supraînălțat cu trei etaje fortificate, ultimul fiind scos în consolă și prevăzut cu guri de aruncare. Turnul-clopotniță a fost la rîndul său supraînălțat, în partea superioară fiind o galerie de lemn pentru trăgători. Între turnul vestic și zidul primei incinte, a fost amenajată o puternică barbacană cu drum de strajă, la apărarea căreia contribuia și turnul de poartă. Lucrările de fortificare ale acestei etape s-au încheiat către 1523; ulterior au intervenit unele modificări (Horwath, *Kirchenburgen*, p. 94—96; Oprescu, *Ardeal*, p. 80—82; Vătășianu, *Istoria*, p. 588).

98. Horwath, *Kirchenburgen*, p. 5—7; Vătășianu, *Istoria*, p. 580—1; Sinigalia, *Deal Frumos*.

99. Horwath, *Kirchenburgen*, p. 81—83; Vătășianu, *Istoria*, p. 578. La Merghindeal, biserica păstrează alura unei basilici romanice (Vătășianu afirmă, inexact, că nu are nave laterale); incintă patrulateră cu turnuri de colț, ansamblu parțial demantelat.

100. Horwath, *Kirchenburgen*, p. 92—97; Vătășianu, *Istoria*, p. 592. Aspectul de reduit cu două turnuri, pe care îl are exteriorul bisericii, este puternic contrastant cu interiorul gotic, marcat de bolțirile pe nervuri în rețea. Curtinele descriu o incintă de plan oval neregulat.

101. Roth, *Baukunst*, p. 70—80; Horwath, *Kirchenburgen*, p. 7—10; Oprescu, *Ardeal*, p. 53; Vătășianu, *Istoria*, p. 593.

102. Sigerus, *Kirchenburgen*, p. 14; Horwath, *Kirchenburgen*, p. 10—12; Vătășianu, *Istoria*, p. 600—602; Treiber, *Siebenbürgen*, p. 156—157. Prima știre despre construirea bisericii din Cloașterf datează din 1521, cînd comuna primea un ajutor bănesc: *in subsidium structure ecclesie.*

103. Turnul din colțul de sud-vest, care găzduiește și poarta, este aliniat zidurilor de incintă. El a fost supraînălțat în secolul al XIX-lea, pentru a prelua și funcția de clopotniță, iar fațadele au primit un decor neoclasic, simplificat.

104. Orbán, *Székelyföld*, I, p. 179—181; Vătășianu, *Istoria*, p. 603

105. Acoperișurile sînt piramidale. Un alt turn se află pe latura de vest a incintei, iar turnul de poartă, care îndeplinește și funcția de clopotniță, se află pe latura de sud. Așezat oblic peste ziduri, acest turn a fost refăcut în epoca barocă.

106. Izolat, cîteva exemple privind zona în discuție se află în bazinul Homorodului și al Oltului.

107. În legătură cu aceste monumente, a se vedea: Horwath, *Kirchenburgen*, p. 1—3, 12—17, 28—32, 45—47, 50—52; Vătășianu, *Istoria*, p. 593—604; Treiber, *Siebenbürgen*, p. 68—69, 102—103, 153—154, 163—165, 178—179, 189—190. Biserica din Aita Mare este o mică sală gotică, cu etaj fortificat,

are incintă cu turnuri pătrate de colț; a avut și o barbacană în fața intrării. Biserica din Bunești a fost o basilică gotică (sec. XIV); cu ocazia fortificării, navele laterale au fost retezate, nava centrală și sanctuarul au fost boltite în rețea, iar deasupra lor au fost amenajate etaje fortificate cu zidurile scoase în consolă pe arcade și contraforți (etajul de deasupra navei, tratat ca o galerie de lemn, a fost ulterior înlăturat). Pe latura vestică a fost adăugată o clopotniță fortificată. Incinta este poligonală neregulată, cu patru turnuri pătrate acoperite în pupitru. Lucrările de fortificare, asociate celor de adaptare a monumentului la exigențele goticului tîrziu, au fost executate în anii 1505 - 1519. În satul vecin, Meșendorf, fortificațiile au fost terminate către anul 1500. Aici biserica este o sală gotică cu etaj fortificat, peste navă și cor, și cu galerie de lemn la turnul vestic. Zidurile incintei, parțial păstrate, descriu un poligon neregulat. La Șoarș, biserica-sală, construită pe la mijlocul secolului al XV-lea, a fost fortificată în anii 1493 – 1500, soluția adoptată fiind asemănătoare cu aceea de la Meșendorf. La Fișeriu, incinta poligonală are în mijloc o biserică reduit, cu etaj fortificat deasupra corului și galerie de paiantă peste navă. Terminate către 1522, lucrările de fortificare au aici un caracter mai sumar. Basilicile romanice din Rodbav și Archita au pierdut navele laterale, iar peste navă și cor au fost construite galerii de apărare. Incintele sînt dreptunghiulare, foarte expresiv fiind ansamblul de la Archita, cu două pînze de ziduri și șapte turnuri pătrate, cu galerii de tragere. La Beia, biserica fortificată în anii 1493 – 1506 avusese înfățișarea unui puternic reduit, din nefericire transformările din secolul al XIX-lea au îndepărtat galeria de deasupra navei și corului. La Roadăș, nava și corul au etaje fortificate, care nu fac corp comun, fiind păstrată denivelarea obișnuită. Turnul de vest, puternic îngroșat, primise o galerie de lemn, ulterior dispărută. Incinta este ovală, cu patru turnuri dreptunghiulare.

108. Roth, *Baukunst*, p. 98, 99, 107; Oprescu, *Ardeal*, p. 192 – 193; Vătășianu, *Istoria*, p. 598 – 599.

109. Oprescu, *Ardeal*, p. 49; Vătășianu, *Istoria*, p. 602; Treiber, *Siebenbürgen*, p. 198. Incinta este inelară, cu turn de poartă. Nava și corul au bolți în rețea, datate 1523. Pe latura de nord a bisericii se află un turnuleț ce găzduiește scara în spirală care duce la etajul fortificat.

110. Roth, *Baukunst*, p. 102; Sigerus, *Kirchenburgen*, p. 9; Oprescu, *Ardeal*, p. 43; Vătășianu, *Istoria*, p. 582.

111. Roth, *Baunkunst*, p. 101 – 102; Sigerus, *Kirchenburgen*, p. 10; Vătășianu, *Istoria*, p. 586 – 587. Incinta inelară a bisericii din Boian este înzestrată cu un singur turn de poartă. Deasupra porții și deasupra portalului nordic al bisericii se află stema Moldovei, amintire a epocii cînd satul Boian făcea parte din feuda moldovenească a Cetății de Baltă.

112. Roth, *Baukunst*, p. 105; Horwath, *Kirchenburgen*, p. 74 și urm.; Oprescu, *Ardeal*, p. 136 – 144; Treiber, *Siebenbürgen*, p. 164 – 165.

113. Horwath, *Kirchenburgen*, p. 88 – 91; Vătășianu, *Istoria*, p. 569.

114. Cercetările efectuate de arheologul Mariana Beldie, în anii 1971 – 1972, și comunicate în ședință publică.

115. Horwath, *Kirchenburgen*, p. 42 – 45; Oprescu, *Ardeal*, p. 202 – 204; Vătășianu, *Istoria*, p. 579.

116. Horwath, *Kirchenburgen*, p. 109 – 112; Vătășianu, *Istoria*, p. 569; Ionescu, *Istoria*, I, p. 326 – 327.

117. Horwath, *Kirchenburgen*, p. 48 – 50; Vătășianu, *Istoria*, p. 593.

118. Horwath, *Kirchenburgen*, p. 23 – 25; Oprescu, *Ardeal*, p. 96 – 98.

119. Oprescu, *Ardeal*, p. 105 – 117; Vătășianu, *Istoria*, p. 582; Treiber, *Siebenbürgen*, p. 175.

120. Pentru bisericile fortificate din zona de colonizare secuiască, cea mai cuprinzătoare lucrare este aceea publicată de Orban Bálasz, *A székelyföld léirása*, I – VI, Pesta, 1868 – 1873; a se vedea, de asemeni, Vătășianu, *Istoria*, p. 576 – 577.

121. În limitele propuse pentru lucrarea de față, nu vom urmări completările și modificările aduse bisericilor fortificate în secolele XVI – XVIII, întrucît aceasta presupune trecerea în epocile Renașterii și barocului.

Arhitectura gotică în Țara Românească (sec. XIII-XV)

O mlădiță firavă: goticul sudcarpatic.

Dacă anume condiții economice, politice și religioase au favorizat dezvoltarea arhitecturii gotice în Transilvania, un rol deosebit revenind coloniștilor sași, ea nu putea rămîne izolată între limitele de atunci ale voievodatului. În pofida vasalității sale față de regatul de la Buda, Transilvania rămînea legată, în mod firesc, de celelalte țări române, schimburile mereu active cu Țara Românească și Moldova favorizînd neîncetat confluențe artistice dintre cele mai rodnice.

Încă în cursul secolului al XIII-lea, cu probabilitate curînd după marea invazie tătară, un grup de coloniști sași, provenind de la Brașov, a trecut munții pentru a se stabili în șesul atît de prielnic de la Cîmpulung-Muscel. Avantajele de ordin economic ale acestei așezări, situată la întîlnirea dintre munte și deal, explică rapida ei prosperitate și pare ușor de acceptat ipoteza că nu mult după stabilirea coloniei săsești la Cîmpulung, a fost înălțată în folosul lor o mînăstire franciscană dedicată Sfintei Fecioare [1], așezămînt pe care localnicii l-au denumit Cloașter. Cercetările arheologice efectuate pe locul vechii mînăstiri au fost publicate fragmentar, dar neîndoielnic că primul edificiu rămînea încă îndatorat tradițiilor romanice, fiind vorba despre o basilică cu trei nave, a cărei absidă principală era încadrată de două absidiole [2].

Știrile sînt sărace cu privire la existența acestui așezămînt monastic, dar, înainte ca veacul al XIII-lea să se fi încheiat, în orașul Cîmpulung, comunitatea săsească își ridica o biserică parohială, închinată apostolului pelerin Iacob cel Mare [3]. Cu certitudine, acest edificiu era terminat în anul 1300, cînd în el se oficia înhumarea comitelui Laurențiu a cărui lespede funerară fusese inițial decorată cu imaginea gravată a defunctului reprezentat ca gisant. [4] Afectat de numeroase transformări de-a lungul secolelor și în cele din urmă distrus cu desăvîrșire, acest prim edificiu gotic coborît la sudul Carpaților avea o dispoziție planimetrică foarte simplă, în principiu fiind vorba de o biserică-sală de dimensiuni mai mari, încheiată spre răsărit de o absidă poligonală flancată în colțuri de contraforți. Prezența contraforților de-a lungul zidurilor laterale ale navei pare a fi o indicație convingătoare că biserica a fost de la început boltită, sistemul de boltire fiind probabil în cruce, cu reazem pe console încastrate în zid.

În cursul secolului al XIV-lea, în cadrul stăruitoarelor eforturi ale regatului angevin de a-și extinde autoritatea în Peninsula Balcanică, trebuie să înregistrăm ridicarea unei biserici gotice în vecinătatea cetății Severinului, care la rîndul ei fusese « modernizată » gotic [5]. Ruinele acestei bisericuțe pot fi văzute în fața Muzeului « Porților de Fier » și permit citirea clară a unui plan de biserică-sală, cu absidă poligonală flancată de contraforți [6].

Dar, toate încercările arhitecturii gotice de a se impune la sudul Carpaților nu au depășit, vreme îndelungată, limitele unor realizări modeste. Prima lucrare mai reprezentativă pare să se fi săvîrșit către anul 1345, prin grija doamnei Clara, soția catolică a voievodului Nicolae Alexandru. Ca urmare a inițiativei sale, vechea biserică a mînăstirii Sfînta Maria a fost reînnoită, cu acest prilej schimbîndu-se și hramul, așezămîntul fiind acum dedicat sfintei Elisabeta a Ungariei [7]. O cercetare sistematică a ruinelor nu s-a efectuat, dar că in această perioadă a avut loc o incisivă transformare a bisericii se poate deduce din materialul care, după ruinarea edificiului, a fost preluat, în anul 1647, pentru construirea turnului-clopotniță al mînăstirii Negru-Vodă. Nervuri, chei de boltă, elemente decorative, totul concură pentru a indica o fază matură a goticului, contemporană stilistic cu aceea a înălțării bisericii Sfintei Maria din Sibiu, care, așa cum s-a arătat mai sus, începuse să fie transformată gotic după anul 1345. Cu ocazia vizitei sale din anul 1640, Petrus Bogdan Bakšić consemna că biserica mînăstirii Sfînta Elisabeta din Cîmpulung era o construcție foarte frumoasă, lungă de 40 de pași și lată de 12, dar din păcate, bolta corului și acoperișul erau prăbușite, iar clădirile mînăstirești erau în paragină, întregul loc fiind de o dezolantă tristețe [8] Așa se și explică faptul că, numai șapte ani mai tîrziu, egumenul Melchisedec folosea ruinele acestei biserici ca pe o carieră pentru noile zidiri ce se înălțau la mînăstirea Negru-Vodă din Cîmpulung [9]. O însemnată parte din piatra brută de construcție și cîteva ancadramente au fost folosite tot atunci pentru reconstruirea bisericii Sf. Gheorghe din Cîmpulung, monument despre care vom avea ocazia să vorbim mai tîrziu. Analizînd pietrele profilate și decorate, provenind de la dispăruta mînăstire catolică din Cîmpulung, se poate deduce că refacerea sau, în orice caz, înnoirea gotică a edificiului, întîmplată în secolul al XIV-lea, a beneficiat de un atelier de pietrari format în ambianța unui șantier de prestigiu, cum trebuie să fi fost la vremea aceea doar șantierul activ în orașul Sibiu. Știind că în perioada de mijloc a secolului al XIV-lea, principalul șantier transilvănean era cel al bisericii Sfînta Maria din Sibiu, ne putem imagina că voievodul Nicolae Alexandru s-a adresat meșterilor de acolo să participe la ridicarea construcției pe care soția sa, doamna Clara, o inițiase.

Nu știm exact cînd a fost construită și nu dispunem de materialul arheologic corespunzător pentru a judeca, fie și superficial, vestigiile dispărutei episcopii catolice din Curtea de Argeș [10]. Cunoscut fiind zelul catolicizant al doamnei Clara, se poate accepta că și la Curtea de Argeș fuseseră invitați să lucreze meșteri de bună formație cum, dealtfel, se și cuvenea pentru construirea unei biserici de pe lîngă reședința domnească.

Dar, în pofida eforturilor făcute de către ambițioasa doamnă, arhitectura gotică nu reușea să realizeze pe teritoriul Țării Românești decît monumente fără ecou, incapabile să se impună mediului românesc ortodox, incapabile să transfere măcar o parte din limbajul arhitectonic specific către ctitoriile ce se înălțau în folosul populației autohtone. Oricît de ample erau prin proporțiile lor, oricît de somptuos vor fi fost decorate aceste edificii, ele nu au izbutit să se impună ca modele în voievodatul sudcarpatic, a cărui artă beneficiase de rodnice legături cu lumea bizantino-balcanică. Aceste concluzii se vor confirma cîteva decenii mai tîrziu, cînd împrejurările politice și alianțele dinastice au ocazionat artei gotice o nouă perioadă de tentative pentru a se împămînteni pe teritoriul Țării Românești. A doua soție a lui Mircea cel Bătrîn era o catolică, cu probabilitate din familia Bánfy și, la stăruințele acesteia, voievodul a construit, în orașul Tîrgoviște, biserica Sfînta Maria, cu un ansamblu mînăstiresc în favoarea călugărilor franciscani [11]. Conform descrierii din anul 1640, datorată lui Petrus Bogdan Bakšić, această primă biserică catolică din Tîrgoviște era un monument

de mici dimensiuni, cu o lungime de 20 de pași, față de 10 pași lărgime [12]. E probabil, deci, că avea înfățișarea unei săli cu absidă decroșată, iar boltirile vor fi fost, potrivit modei timpului, cu nervuri sprijinite pe console.

Un document din anul 1427 informează că la acea dată exista în orașul Cîmpulung un grup de meșteri pietrari cărora urma să li se încredințeze repararea Cloașterului și a bisericii Sfînta Elisabeta [13]. Este probabil că acelorași meșteri li s-a încredințat și amplificarea bisericii parohiale Sfîntul Iacob cel Mare. Așa cum se proceda de obicei, operația amplificării a început cu partea răsăriteană, cu spațiul rezervat sanctuarului principal. Vechea absidă poligonală a fost dărîmată, fiind înlocuită cu un cor spațios, alcătuit din două travee, una dreptunghiulară și alta poligonală, contravîntuită la colțuri cu puternici contraforți. Pe latura de nord a corului a fost zidită o sacristie, iar pe latura de sud a fost construit, în prelungirea arcului de triumf, un zid care ar fi trebuit să închidă partea de

Fig. 156
Cîmpulung-Muscel, biserica « Bărăției »
(partea hașurată indică zidurile primului edificiu)

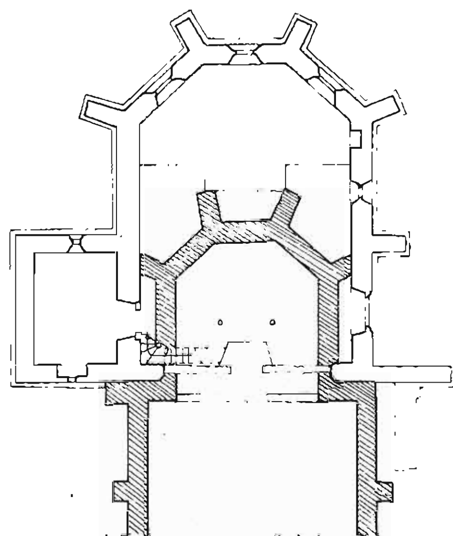


Fig. 157
Cîmpulung-Muscel, biserica « Bărăției »
vedere dinspre sud-est.

răsărit a viitoarei biserici amplificate. Din motive necunoscute, lucrările s-au oprit aici. Știind că în secolul al XVIII-lea vechea navă a bisericii Sfîntul Iacob s-a prăbușit [14], ceea ce ne mai rămîne din monumentul gotic cîmpulungean este doar corul cu absida, datînd din prima jumătate a secolului al XV-lea.

Restaurat de curînd [15], corul bisericii romano-catolice din Cîmpulung face posibilă o detaliată analiză stilistică, utilă, întrucît pune în evidență elemente caracteristice epocii în care a fost construit. Zidit din piatră brută, dar încheiat la colțuri cu blocuri de piatră fățuită, edificiul în discuție are o siluetă zveltă, unghiul de vedere cel mai avantajos fiind acela dinspre răsărit, frumoasele proporții ale absidei fiind puse în evidență de jocul dinamic dintre goluri și plinuri, rezultat din prezența ferestrelor bipartite cu linie înaltă. Elansarea pe verticală este accentuată de contraforții prelungi construiți din piatră fățuită și prevăzuți cu un lăcrimar intermediar. Arcul de triumf, cu traseu frînt, cu profilatură bogată, este din piatră, dar — amănunt caracteristic —, între zona de naștere a arcului propriu-zis și montanți nu există obișnuita cezură a capitelelor, dovadă că monumentul a fost edificat într-o fază evoluată a arhitecturii gotice. Aceeași lipsă de cezură la planul de naștere a arcului caracterizează și portalul sudic, a cărui profilatură mai liniștită constituie o mărturie a trecerii către o nouă concepție formală. Bolțile interioare nu s-au păstrat. În schimb au rămas, *in situ*, cîteva console ale căror profile sînt inspirate din obișnuita ornamentică a goticului tîrziu, cu muluri polilobe.

În cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea, se construia la Tîrgoviște o nouă biserică romano-catolică, închinată sfîntului Francisc [16]. Menționată deseori în însemnările călătorilor străini ca fiind o clădire frumoasă [17], biserica Sfîntului Francisc din Tîrgoviște a fost descrisă mai amănunțit de același zelos Petrus Bogdan Bakšić, în anul 1640 [18]. La acea dată, monumentul se afla în stare de ruină, păstrîndu-și doar zidurile laterale. Bakšić precizează că avea 40 de pași lungime și 14 pași lărgime, că ferestrele erau mari, « din piatră albă, în formă de cruce », iar clopotnița era mare ca o fortăreață. Această descriere a fost confirmată de cercetările arheologice care au pus în evidență fundațiile unei biserici-sală, deosebit de lungă, încheiată spre răsărit cu absidă decroșată, poligonală. Lungimea de 28 m și lățimea de 8,25 m corespund în linii mari cu ceea ce indicase Bakšić în relatarea sa. Planul acesta mononavat, de mari dimensiuni, devenise caracteristic în cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea pentru bisericile de oraș aflate în legătură cu ordinul franciscan. Am văzut că, în Transilvania, ordinul franciscan realizase asemenea biserici-sală încă din secolul al XIII-lea, la Bistrița, pentru ca în secolul al XV-lea, mari edificii mononavate să se construiască la Tîrgu-Mureș, Cluj, Turda și Dej. Așadar, biserica tîrgovișteană aparține unui puternic curent de epocă.

Curînd după anul 1658, biserica Sf. Francisc avea să fie spoliată de ancadramentele sale, un foarte frumos portal, păstrat azi la biserica Crețulescu din Tîrgoviște, fiind probabil adus de aici. Este vorba despre un portal dreptunghiular, cu baghete încrucișate dispuse în două registre, baghetele din partea inferioară fiind intersectate de linia suplă a unei acolade, formă indicînd fără echivoc goticul tîrziu. Aceluiași moment stilistic îi aparține și friza decorativă din frunze modelate plin și nervos, involburarea ornamentului fiind întru totul conformă densei profilaturi a întregului portal. Calitatea artistică a portalului păstrat în biserica Crețulescu este îndestulătoare pentru a îngădui aprecierea că dispăruta biserică Sf. Francisc din Tîrgoviște fusese un monument construit și decorat cu multă îngrijire, fiind probabil, la timpul său, unul dintre vlăstarele cele mai valoroase ale goticului din zona sud-carpatică.

Și totuși, în pofida acestei presupuse frumuseți, arhitectura gotică nu reușea să facă adepți statornici în mediul artistic al Țării Românești, atît de credin-

cios propriilor sale tradiții. Excepțiile sînt prea puține și prea modeste pentru a modifica această apreciere generală. Actuala biserică Sf. Dumitru din Rîmnicu-Vîlcea [19], fostă biserică romano-catolică, aparține celei de a doua jumătăți a secolului al XV-lea, fiind principial contemporană cu biserica Sf. Francisc din Tîrgoviște. Modificată ulterior, ea permite reconstituirea teoretică a formelor inițiale fiind, la origine o biserică-sală cu absidă poligonală decroșată și cu un mic turn-clopotniță pe latura de vest. Proporțiile modeste, lipsa oricărei profilaturi decorative, ca și lipsa ancadramentelor, indică, în cazul bisericii din Rîmnicu-Vîlcea, un program sărăcăcios, caracteristic unei comunități catolice lipsite de posibilități [20].

Pentru secolul al XV-lea, putem înregistra un singur și timid ecou al arhitecturii gotice în ambianța ortodoxă. La Lerești [21], lîngă Cîmpulung, se păstrează o biserică, pînă de curînd necunoscută, ale cărei ancadramente în arc frînt vădesc o nemijlocită inspirație din formele pe care, la Cîmpulung, meșterii pietrari le vor fi văzut atît la biserica Sf. Iacob, cît și la biserica Sf. Elisabeta (Cloașterul).

În cadrul arhitecturii civile din Țara Românească, de-abia la începutul secolului al XVI-lea se poate vorbi despre o pătrundere mai substanțială a formelor caracteristice arhitecturii gotice. În timpul lui Neagoe Basarab, din inițiativa voievodului, a fost refăcută și înfrumusețată curtea domnească de la Curtea de Argeș [22]. Lucrările, terminate în anul 1517, au beneficiat de aportul unor meșteri sibieni, participarea acestora fiind atestată de cîteva surse documentare. Risipite pînă în temelii, clădirile acestei curți voievodale au lăsat ca mărturii pentru refacerea din vremea lui Neagoe Basarab doar cîteva fragmente de ancadramente, îndestulătoare totuși pentru a le atribui goticului tîrziu, fazei de trecere către Renaștere, caracteristică în Transilvania primului sfert al veacului al XVI-lea.

La capătul a două veacuri și jumătate de existență în Țara Românească, arhitectura gotică nu reușise să realizeze mai mult decît s-a arătat în rîndurile anterioare. Cîteva monumente, unele mai strălucitoare, altele umile, din nefericire mai toate dispărute și aproape fără nici un ecou în arhitectura ortodoxă locală care rămînea refractară la limbajul artei gotice în care vedea permanent un exponent al politicii de prozelitism catolic. Considerînd această rezistență atît de încrîncenată, ar putea să pară paradoxal faptul că, un veac și jumătate mai tîrziu, mediul artistic al Țării Românești va manifesta o largă disponibilitate pentru anume elemente caracteristice plasticii monumentale gotice. Dar, așa cum vom vedea, termenii problemei vor fi atunci radical modificați. Împrumuturile nu vor mai veni din lumea goticului catolic, ci, dimpotrivă, vor proveni din celălalt voievodat românesc, din Moldova, și, prin urmare, vor fi considerate ca împrumuturi din arhitectura ortodoxă a țării surori. Numai sub semnul unei asemenea optici, receptivitatea va deveni dintr-odată mai generoasă și ceea ce, vreme îndelungată, fusese refuzat, va fi acceptat cu ospitalieră bunăvoință.

Note

1. Despre acest așezămînt, Nicolae Iorga scria: « Din mînăstirea înălțată pe la 1200 de ... teutoni ... mînăstire închinată Maicii Domnului nu s-a păstrat decît numele de Cloașter (... Kloster) care se dă încă unui loc din acest oraș de munte» (N. Iorga, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, II, București, 1906, p. 6). Existența unei mînăstiri cu hramul arătat rezultă și dintr-un document de la sfîrșitul secolului al XIII-lea, din care aflăm că Ioan clericul, fiul lui Valentin din Valea Crișului (jud. Covasna) a fost înaintat de la gradul de noviciat la cel de subdiacon în mînăstirea cu hramul Sfintei Fecioare din Cîmpulung (document comunicat de Gustav Wentzel, în « Columna lui Traian », Bucu-

rești, 28 martie 1872). În legătură cu aceste date, confirmate de cercetările arheologice care au precizat configurația romanică a monumentului dispărut, nu putem fi de acord cu teza potrivit căreia prima fază de construcție a bisericii « Cloașterului » s-a situat de-abia în jurul anului 1345 (cf. Chihaia, *Cetățile*, p. 316).

2. Cercetările arheologice făcute de V. Drăghiceanu, în 1924, au făcut obiectul unui scurt raport abia patru decenii mai tîrziu. Din descriere rezultă că biserica « Cloașterului » avea dimensiuni apreciabile: 38, 40 m lungime pentru nava centrală și 15 m lățime, respectiv cîte trei metri navele laterale și 9 metri nava centrală. Foarte importantă este constatarea că absidele erau semicirculare (« Abia se pot distinge curburile absidelor » — Drăghiceanu, *Cîmpulung*, p. 328).
3. Balș Șt., *Bărăția;* Chihaia, *Monuments;* idem, *Cetățile*, p. 307—309.
4. Lăzărescu, *Laurențiu.*
5. Cercetările la cetate, foarte recente, nu au dat rezultatele scontate datorită spolierii materialelor de construcție. De remarcat este o foarte frumoasă cheie de boltă gotică, provenind de la o absidă (Davidescu, *Cetatea*, p. 9—14).
6. Ghika-Budești, *Muntenia*, I, p. 122; Vătășianu, *Istoria*, p. 149, cu ipoteza că monumentul a fost construit prin 1335, cînd s-au instalat la Severin călugării franciscani.
7. În legătură cu împrejurările istorice favorabile acestei refaceri, vezi Chihaia, *Cetățile*, p. 310 - 311, cu deosebirea că autorul citat consideră că acum a avut loc fondarea așezămîntului în discuție.
8. Bakšić, *Călătoria*, p. 211.
9. Fapt consemnat tot de Bakšić cu ocazia călătoriei din 1648 și confirmat de un document domnesc din 1656 (Bakšić, *Călătoria*, p. 265 și n. 296)
10. Ridicarea bisericii catolice din Curtea de Argeș la rang de catedrală a avut loc în anul 1381 (Auner, *Argeș*, p. 439), dar din documentul care conține această știre nu rezultă și data construirii edificiului respectiv. Considerînd împrejurările din Țara Românească, credem că zidirea avusese loc cu cel puțin 10 ani mai devreme, sub inițiativa ferventei catolice care a fost doamna Clara. Pavel Chihaia propune o datare în anul 1330, iar ca localizare are în vedere zona bisericii Botușari, eventual zona bisericii Sfîntul Nicolae din Tîrg, întrucît în zonele respective au existat în evul mediu colonii de meșteșugari sași (Chihaia, *Cetățile*, p. 203—204).
11. Chihaia, *Cetățile*, p. 352—357; Stoicescu, Moisescu, *Tîrgoviștea*, p. 150—152.
12. Bakšić, *Călătoria*, p. 214; Chihaia *(loc. cit.)* consideră că Bakšić s-a înșelat cu privire la identificarea bisericii Sf. Maria și că, în realitate, aceasta ar fi avut hramul Sf. Francisc. Credem, dimpotrivă, că Bakšić avea dreptate, observațiile sale fiind în consonanță cu notațiile mai vechi ale lui Franco Sivori, în 1584, și Filippo Pigafetta, în 1595 *(Călători*, III, p. 12, 550).
13. Balș Șt. *Bărăția*, p. 14.
14. Potrivit cercetărilor întreprinse de Șt. Balș, prăbușirea s-a produs după anul 1779, cînd Sulzer mai vedea biserica « foarte mare, dar pe cale să se prăbușească » (Balș Șt., *Bărăția*, p. 9; Sulzer, *Geschichte*, I, p. 330—331, II, 460, 631).
15. Lucrările de restaurare au fost proiectate de arhitectul Șt. Balș în anii 1962—1965 (Balș Șt., *Bărăția).*
16. Chihaia, *Cetățile*, p. 357 (cu observația de la nota 12); Stoicescu, Moisescu, *Tîrgoviștea*, p. 152—154.
17. De remarcat faptul că, în 1595, Filippo Pigafetta menționa « biserica nouă a Sfîntului Francisc » (*Călători*, III, p. 550).
18. Bakšić, *Călătoria*, p. 215.
19. Meritul relevării importanței acestui monument uitat revine lui Pavel Chihaia, *Rîmnicu-Vîlcea;* idem, *Cetățile*, p. 356—358.
20. Propunerea de reconstituire a bolților navei bisericii Sf. Dumitru din Rîmnicu-Vîlcea (vezi Chihaia, *Cetățile*, p. 356, cf. releveului Inst. de arh. « Ion Mincu ») nu poate fi acceptată, arcele dublou indicate pe plan fiind flagrant lipsite de logică. Pare mai probabilă existența unor bolți în rețea, dacă nu cumva edificiul a rămas tăvănit.
21. Mirțu, *Lerești.*
22. Vătășianu, *Istoria*, p. 208, 713; Ionescu, *Istoria*, I, p. 118; Drăghiceanu, *Argeș*, p. 149—151; Chihaia, *Curțile*, p. 86—91.

Arhitectura gotică în Moldova (SEC. XIII—XV)

O sinteză de valoare europeană

Spre deosebire de Țara Românească, al cărui teritoriu se arătase atît de puțin ospitalier, atît de puțin prielnic experiențelor artei gotice, Moldova va manifesta o timpurie capacitate de absorbție pentru mesajul acestei arte, arhitectura gotică contribuind într-o importantă măsură la constituirea a ceea ce vom numi, peste o lungă perioadă de timp, sinteza arhitecturii moldovenești sau, altfel zis, stilul moldovenesc în arhitectura medievală românească.

Implantarea arhitecturii gotice în Moldova s-a întîmplat foarte de timpuriu, curînd după ce ea dobîndise drept de cetate în voievodatul transilvănean. A contribuit la aceasta faptul că, încă în prima jumătate a secolului al XIII-lea, grupuri de coloniști sași au trecut Carpații pentru a se stabili pe văile bogate ale țării Moldovei, așezări prospere luînd ființă la Baia și la Siret [1]. Provenind probabil de la Rodna, coloniștii saxoni situați la Baia, asemenea celor din așezarea de pe valea Someșului, erau îndemînateci în meșteșugurile mineritului. Și tocmai bogăția mineritului de la Baia explică rapida ascensiune economică a tinerei localități moldovene care ajunge să fie cunoscută cu denumirea de « orașul Moldovei » sau, pur și simplu, « Moldova ». [2] Ca urmare a legăturilor cu Rodna de peste munte, la Baia a luat ființă o mînăstire catolică [3], poate premonstratensă [4], edificiu distrus parțial de tătari în una din numeroasele lor invazii petrecute în zbuciumatul secol al XIII-lea. Știind că mînăstirea Rodna a fost construită de un atelier de ambianță cisterciană, putem presupune că aceluiași șantier îi aparține și edificarea ansamblului monastic de la Baia și, astfel, din deducție în deducție, se poate admite, ca ipoteză de lucru, că, încă în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, goticul timpuriu, în varianta sa cisterciană, se instala pe plaiurile Moldovei.

Cîteva decenii mai tîrziu, în anul 1345, este menționată la Baia o mînăstire franciscană [5].

Coroborînd toate aceste date, putem considera deci că Baia devenise, încă înainte de întemeierea statului moldovean, un important focar de difuzare a formelor arhitectonice proprii goticului trecut prin filiera centrelor transilvănene. Referirea la Transilvania se impune cu necesitate întrucît, în prima perioadă a existenței sale, formația prestatală a Moldovei depindea atît din punct de vedere politic, cît și economic de voievodatul transilvănean, fiind în intenția regatului de la Buda un fel de marcă a Răsăritului, un avanpost defensiv împotriva tătarilor.

Nu știm la ce dată anume a fost construită prima biserică romano-catolică din Siret în folosul comunității săsești stabilite aici, dar în anul 1371, o asemenea biserică exista, ea fiind înălțată la rang de catedrală a episcopa-

tului catolic atunci înființat [6]. Totodată, trebuie reținut faptul că în anul 1340 se făcea mențiune despre o mînăstire franciscană la Siret [7], așezămînt a cărui dată de întemeiere rămîne necunoscută. Revenind la Baia, în afara bisericii mînăstirești — care era situată in marginea orașului —, trebuie să consemnăm și existența unei biserici parohiale cu hramul Sfînta Treime, biserică a cărei existență a fost menționată în anul 1387 [8].

Considerarea tuturor monumentelor gotice, dispărute și cunoscute doar pe cale documentară, se dovedește a fi cu prisosință necesară pentru a înțelege procesul de constituire a arhitecturii moldovenești propriu-zise, a acelei arhitecturi care s-a cristalizat în etape succesive în directă legătură cu întemeierea și dezvoltarea statului independent al Moldovei. Se știe că, în anul 1359, voievodul Bogdan de la Cuhea, răzvrătindu-se împotriva autorității regale, părăsește Maramureșul și, trecînd munții, alungă din Moldova pe urmașii voievodului Dragoș, declarîndu-se independent. După acest important act politic, în orașul Rădăuți — devenit capitală a tînărului stat moldovenesc — a fost înălțată biserica cu hramul Sfîntul Nicolae [9], monument care poate fi considerat un adevărat document de naștere a arhitecturii din Moldova.

Aspectul acestui monument a derutat deseori pe cercetători, dar recentele cercetări arheologice, coroborate cu cercetarea de parament în vederea restaurării, permit să restituim acestui edificiu înfățișarea originară și problematica reprezentativă. Planimetric și spațial, este vorba despre o basilică cu trei nave, alcătuită din cinci travee, la răsărit aflîndu-se o amplă absidă cu traseu elipsoidal.

Corpul basilical prezintă cîteva caracteristici demne de toată atenția. Mai întîi este vorba despre compartimentarea transversală a spațiului interior. Primele două travee vestice sînt separate de următoarele trei printr-un perete plin, străpuns de o ușă, astfel că se obține împărțirea rituală, specific ortodoxă, între naos și pronaos. Nava centrală a naosului, mai înaltă, este boltită în semicilindru întărit cu dublouri a căror naștere se face gradat din masa de zidărie, fără console. Spre deosebire de bolta navei centrale, dispusă axial, bolțile navelor laterale sînt orientate transversal, ceea ce contribuie la efectul de unitate a spațiului interior pe sensul urmărit constant în arhitectura bizantină. Deasupra navelor laterale, au fost practicate două ascunzători, deseori comparate cu falsele tribune ale bisericilor romanice. Accesul la ascunzători este asigurat printr-o scară în spirală găzduită într-un turnuleț parțial înglobat în ziduri, parțial cu zidărie proprie, situat în colțul de sud al pronaosului.

Spuneam că absida răsăriteană este prelungă. În realitate, ea este alcătuită din două secțiuni separate: absida propriu-zisă și un spațiu intermediar care trebuie pus în legătură cu corurile devenite caracteristice în arhitectura gotică. Tot în legătură cu această arhitectură se explică prezența contraforților care flanchează fațadele de nord și de sud ale clădirii, de asemeni absida altarului, de o parte și de alta a ferestrei axiale [10].

Considerată, fără temei, ca vlăstar întîrziat al arhitecturii romanice [11], biserica Sf. Nicolae din Rădăuți se dovedește a fi o adaptare foarte abilă a unui edificiu gotic la cerințele cultului ortodox.

Decorația fațadelor este deosebit de sobră. Lipsit de cornișe, monumentul este prevăzut, în partea superioară a zidurilor, cu o friză de ocnițe cu arc în semicerc, în cîteva din ele fiind amplasate mici ancadramente de fereastră care permit iluminarea și aerisirea galeriilor-ascunzătoare de deasupra navelor laterale ale naosului [12]. Fațadele sînt tencuite, dar la expresia lor decorativă contribuie cu vigoare suita contraforților. Construiți din piatră fățuită, contraforții au socluri robuste și prezintă la partea superioară o pantă înclinată, terminată cu lăcrimariu, un alt lăcrimariu fiind așezat în zona de mijloc pentru a proteja decroșul zidă-

Fig. 158
Rădăuți, biserica Sf. Nicolae.

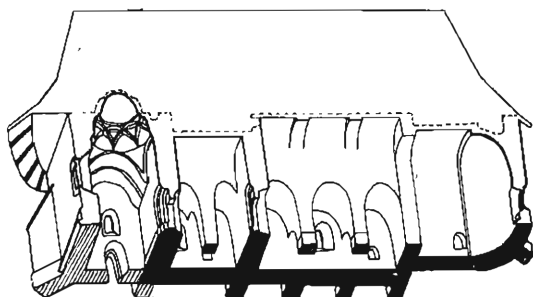
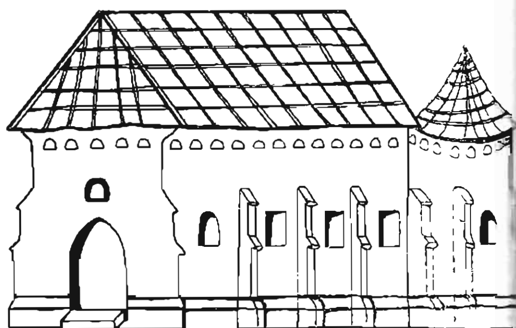
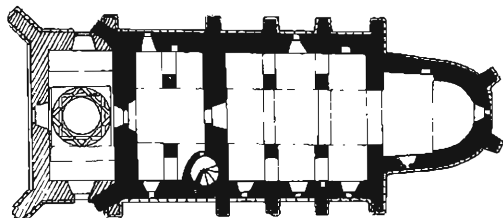


Fig. 159
Rădăuți, biserica Sf. Nicolae,
perspectivă axonometrică și plan.

Fig. 160
Rădăuți,
biserica Sf. Nicolae,
silueta monumentului
așa cum apare
in tabloul votiv din naos.





riei. Ancadramentele ferestrelor au fost modificate în secolul al XVI-lea, în timpul lui Alexandru Lăpușneanu care a prelungit biserica spre vest, adăugîndu-i un exonartex. Acoperișul este înalt și unitar, cu pante repezi, ceea ce sporește efectul de monumentalitate al edificiului.

Am insistat asupra acestui monument cu intenția de a pune în evidență cîteva aspecte deosebit de necesare pentru considerarea ulterioară a personalității arhitecturii moldovenești. În primul rînd, trebuie reținut faptul că tehnica de construcție a bisericii de la Rădăuți, cu folosirea pietrei brute, nu se regăsește la edificiile religioase aparținînd arhitecturii bizantino-balcanice, în schimb este caracteristică arhitecturii gotice. Aceleiași arhitecturi trebuie să-i punem în seamă și dispoziția basilicală, dar adaptată în cazul de față nevoilor de cult ortodoxe. Gotici sînt contraforții, gotice sînt portalele, gotic este și spațiul absidei altarului, prelungirea trebuind înțeleasă ca o adaptare la formele de cult ortodoxe a corului și absidei de epocă gotică. Paul Henry [13] atribuia sistemul de boltire al naosului ambianței cisterciene, acest punct de vedere fiind susținut în ultima vreme și de prof. V. Vătășianu [14]. Chiar dacă analogiile nu sînt îndestulător de convingătoare, semnificativ rămîne faptul că din suma de posibilități oferite de arhitectura gotică, la Rădăuți a fost preferată tocmai aceea care consuna mai mult cu spațiul unei biserici ortodoxe.

Cu alte cuvinte, biserica Sf. Nicolae din Rădăuți trebuie considerată ca un monument-sinteză, un monument care exprimă o realitate artistică specifică Moldovei medievale. În lipsa unor ateliere autohtone de zidari și pietrari obișnuiți să construiască după sistemul răspîndit în lumea ortodoxă, voievozii Moldovei au făcut apel la atelierele coloniștilor sași care, în epoca respectivă, cunoșteau și practicau la scară largă arhitectura gotică, așa cum s-a putut vedea în Transilvania. Recurgerea la formele arhitecturii gotice pentru satisfacerea nevoilor unei comunități ortodoxe nu trebuie să surprindă. Bogdan, ambițiosul domn al tînărului stat, avea în satul său de baștină, la Cuhea, în Maramureș, o biserică-sală cu o arhitectură gotică [15] și trebuie să ni-l imaginăm ca fiind fără prejudecăți față de expresia unei arhitecturi cu care era familiarizat încă din copilărie.

Considerată în perspectiva timpului, importanța bisericii Sf. Nicolae din Rădăuți este deosebit de mare. Ea este cel mai vechi monument de zid păstrat din Moldova medievală și, totodată, oferă prima sinteză dintre un program ritual specific ordodox și mijloacele de construcție și decorație proprii arhitecturii gotice. Potrivit observației lui G. Balș, pe aceste două premise avea să se realizeze, în secolul următor, stilul arhitectonic moldovenesc [16].

După primele decenii de existență mereu amenințată de către puternicii săi vecini, Moldova ajunge să cunoască o perioadă de relativă stabilitate și de înflorire economică, politică și militară, în timpul acelui destoinic voievod care a fost Petru Mușat (1374—1391). Una dintre primele griji ale domnitorului a fost organizarea unui puternic sistem defensiv și, ca urmare, în principalele puncte strategice ale Moldovei au fost întocmite șantiere pentru înălțarea unor cetăți de apărare. Cetatea de scaun de la Suceava [17], cetatea de la Scheia [18] — care nu se știe de va fi fost terminată Fig. 161—162
vreodată —, cetatea Neamțului [19] și, cu probabilitate, cetatea Țeținei [20] au constituit în acea vreme adevărate școli pentru formarea meșterilor-constructori din Moldova, din rîndul acestora urmînd să fie recrutați mai tîrziu autorii altor ctitorii. Amplificate și modernizate în epoca lui Ștefan cel Mare, cetățile lui Petru Mușat nu au păstrat decît puține elemente cu caracter artistic în faza inițială, dar dispoziția patrulateră a planului, cu turnuri pătrate de colț, ca și folosirea pietrei brute pentru construcție, indică, fără echivoc, existența unor constructori provenind din zona Mării Baltice, legăturile Moldovei cu marele cnezat al Lituaniei fiind o în-

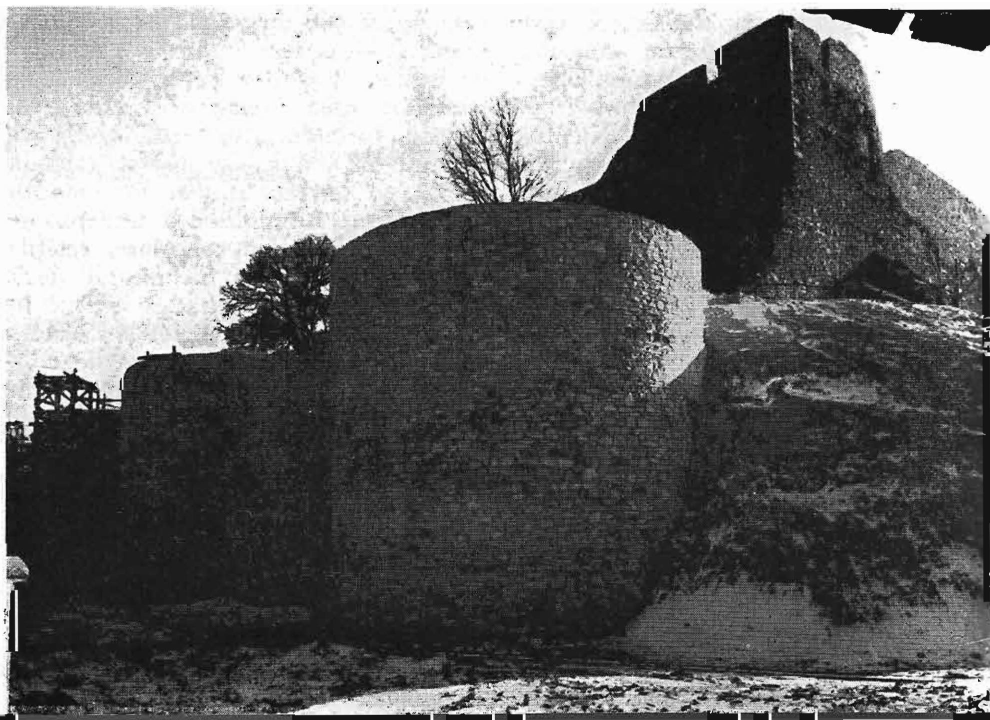
destulătoare explicație pentru adoptarea unui asemenea tip de plan [21].

Credem a nu greși dacă atribuim acelorași meșteri care ridicau cetățile de apărare ale voievodului, înălțarea mînăstirii dominicane de la Siret, cu biserica Sf. Ion Botezătorul [22], danie a doamnei Margareta Mușata, mama lui Petru Mușat. Construită înaintea anului 1384, cînd este menționată documentar, această biserică va fi beneficiat de întreaga strălucire necesară unei ctitorii domnești, mai ales că doamna Margareta Mușata hotărîse să fie înmormîntată aici. Dărîmată din ordinul voievodului Ștefan Rareș în anul 1552 și încă necercetată arheologic, mînăstirea dominicană de la Siret nu și-a dezvăluit încă pe deplin secretele, dar este foarte probabil că ea a constituit la timpul său o adevărată placă turnantă pentru răspîndirea formelor decorative ale arhitecturii gotice, contribuind, așadar, la modelarea expresiei arhitectonice a monumentelor moldovenești.

În pofida puternicelor prezențe ale arhitecturii gotice în Moldova în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, vom observa că preluarea elementelor specifice acestei arhitecturi la ctitoriile ortodoxe va fi făcută cu măsură, cu exigență și numai pentru satisfacerea unor necesități de ordin tehnic și ornamental. Astfel, la biserica Sf. Treime din Siret [23], ctitorie a lui Petru Mușat, exceptînd tehnica de construcție cu piatră brută, nici un element gotic nu poate fi invocat în mod expres. Biserica din Siret este de plan triconc, plan ce se bucura de o largă popularitate în arhitectura bizantino-balcanică a secolului al XIV-lea [24], și care va fi ajuns aici prin intermediul Țării Românești. Sistemul de boltire cu calotă semisferică pe naos este principial de tradiție bizantină. Dar, așa cum s-a observat, apare aici inovația suspendării arcurilor mari pe console, procedeu care trebuie pus în legătură cu experiențele arhitecturii gotice și care va fi utilizat tot mai des la monumentele moldovenești din secolul următor.

Distrugerea monumentelor și insuficienta cercetare arheologică fac astăzi deosebit de dificilă reconstituirea configurației arhitecturii moldovenești din ultimii ani ai secolului al XIV-lea. Știrile documentare și însemnările călătorilor străini din secolele XVI – XVII ne dau, însă, dreptul să afirmăm că, înainte de 1400, activitatea constructivă din Moldova era foarte susținută și că,

Fig. 161
Cetatea Neamț, vedere generală.



alături de centrele amintite pînă aici, se ridicau și alte localități importante, dezvoltarea lor fiind favorizată, deopotrivă, de stabilitatea politică și de înflorirea economică a statului.

La Hîrlău [25], încă înainte de 1384, începuse construcția curții domnești de la care se păstrează doar cîteva mărturii arheologice, semnificative totuși pentru indicarea confluențelor mereu active cu arhitectura gotică. Cîteva nervuri de boltă și cîteva fragmente de ancadramente indică faza matură a goticului, așa cum am cunoscut-o în Transilvania aceleiași perioade și, date fiind constantele legături ale Moldovei cu voievodatul transilvănean, este de presupus că meșterii proveneau din părțile Bistriței și Dejului sau, poate, chiar mai de departe, de la Cluj și de la Sibiu.

Recente cercetări arheologice au pus in evidență la Suceava, în vecinătatea bisericii Sf. Dumitru, un curios edificiu de plan dreptunghiular, cu abside laterale patrulatere, edificiu amplificat ulterior și care pare să fi fost lăcaș de cult al populației catolice din localitate [26].

Cu această zestre de monumente și de experiență, ajungem în vremea lui Alexandru cel Bun, voievod care are meritul de a fi asigurat Moldovei o perioadă de îndelungă prosperitate și căruia trebuie să-i atribuim un rol proeminent în procesul de maturizare a vieții artistice locale. Deși nu s-a păstrat nici un monument întreg din timpul voievodului, exceptînd poate biserica din Dolhești [27], pe baza știrilor documentare putem invoca o susținută campanie de construcții, numărul ctitoriilor domnești și boierești fiind de-a dreptul impresionant [28].

Distrugerea casei domnești de la mînăstirea Bistrița [29] face imposibilă aprecierea calităților sale arhitectonice. Este însă semnificativ, pentru pătrunderea influențelor gotice în Moldova, faptul că acest edificiu fusese decorat cu plăci de ceramică smălțuită ale căror motive ornamentale erau nemijlocit inspirate din arta ceramiștilor transilvăneni.

De ambianță gotică este și ceramica monumentală descoperită în ultimii ani

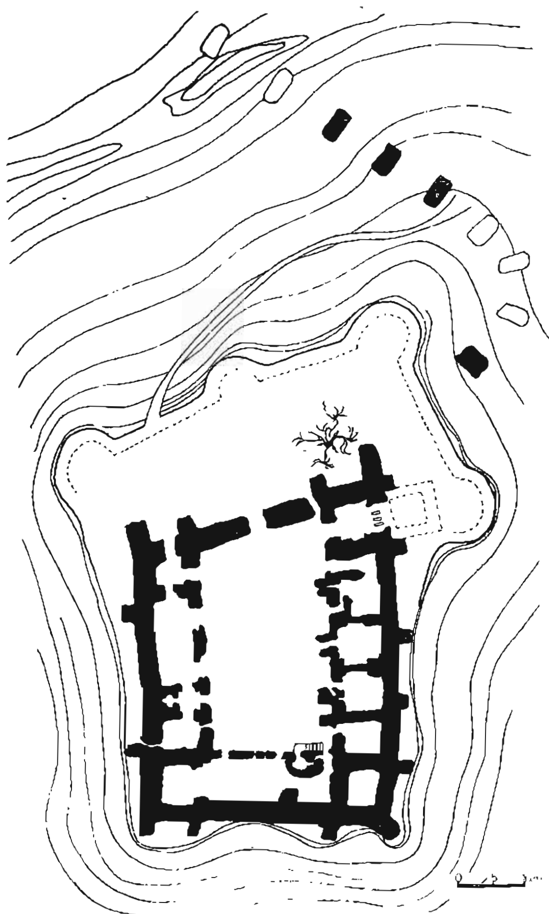


Fig. 162
Cetatea Neamț, planul.

în ruinele unor case din orașul Baia [30], oraș în legătură cu care poate fi evocată una dintre cele mai importante realizări ale arhitecturii gotice în Moldova timpului. În amintirea soției sale catolice Margareta, voievodul Alexandru cel Bun înălța la Baia, în anul 1410, biserica dedicată Sfintei Fecioare [31]. Supus în prezent unei ample lucrări de consolidare și conservare, edificiul are aspectul unei vaste biserici de tip sală, cu nava lungă de 26,30 m și lată de 8,60 m, spre răsărit cu absidă poligonală nedecroșată, iar spre apus cu un puternic turn-clopotniță păstrat pînă la înălțimea ferestrelor de sunet. Fig 163–164

De o parte și de alta, pe laturile de nord și sud, se păstrează, asemenea unor brațe de transept, două capele de plan

Fig. 163
Baia (jud. Suceava), biserica romano-catolică
(monument în curs de restaurare).

patrulater. Bine proptită cu contraforţi înalţi, biserica fusese boltită în reţea, nervurile fiind sprijinite pe console de piatră încastrate în ziduri. La prima vedere, dispoziţia planimetrică descrisă poate părea curioasă, invitînd la ipoteza că edificiul a fost realizat în mai multe etape. În realitate, biserica a fost înălţată într-o singură fază de construcţie, dar cu modificarea intenţiei programate. Plănuită iniţial să aibă trei nave, cu absidă decroşată, după ridicarea primei travee a corpului bisericii propriu-zise, s-a renunţat la acest plan dezvoltat pentru ca imediat în prelungire să fie construit turnul-clopotniţă, iar extremităţile proiectatelor nave laterale au devenit

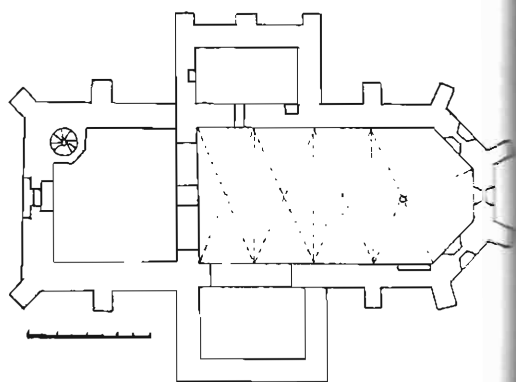


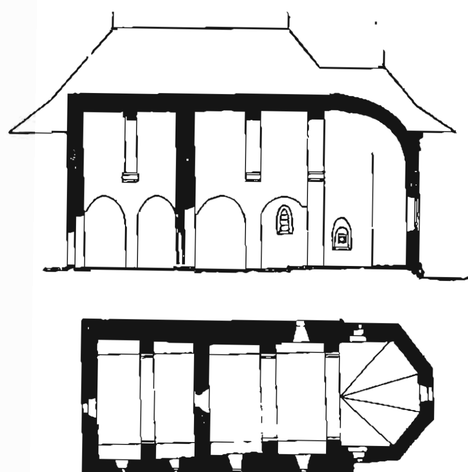
Fig. 164
Baia, biserica romano-catolică,
planul.

capele. Așadar, monumentul păstrează înfățișarea inițială, reducerea proporțiilor părînd a indica nu numai o diminuare a programului arhitectonic, ci și o corelare mai firească cu mărimea comunității catolice care exista atunci în orașul Baia.

Zidită din piatră brută și din piatră fățuită, avînd ancadramentele îngrijit profilate și nervuri cu secțiune specifică unui gotic evoluat, biserica din Baia este în deplin acord stilistic cu monumentele contemporane din Transilvania [32].

Alături de biserica Sf. Fecioară din Baia, se cuvine a fi amintită și biserica dispărutei mînăstiri franciscane din Bacău, atribuită chiar doamnei Margareta, zidire despre care călătorii din secolele XVI și XVII ne spun că era foarte frumoasă, lungă de 24 de pași, largă de 9 și prevăzută cu sacristie și turn-clopotniță [33].

Dar, în pofida numeroaselor monumente ridicate în folosul populației catolice din Moldova, autohtonii au refuzat să imprumute *tale quale* elementele arhitecturii gotice. Dimpotrivă, constatăm în activitatea ctitoricească a Moldovei din prima jumătate a secolului al XV-lea o preocupare pentru neta diferențiere dintre lăcașurile ortodoxe și cele aparținînd sașilor catolici. În opoziție cu planimetria bisericilor catolice menționate pînă aici, ruinele ctitoriilor lui Alexandru cel Bun, de la Moldovița [34] și Bistrița [35], sau ruina mînăstirii Humor [36], ctitorită de vornicul Oană de la Tulova, indică preferința pentru planul triconc, plan deja introdus în arhitectura moldovenească de biserica Sf. Treime de la Siret. Adaptate exigențelor rituale și concepțiilor arhitectonice proprii lumii ortodoxe, aceste monumente au fost construite, totuși, de meșteri familiarizați cu tehnica folosită în ambianța gotică a șantierelor din Transilvania și din Moldova. Piatra brută și piatra fățuită este întru totul asemănătoare ca mod de prelucrare și de punere în operă cu ceea ce am putut constata, de exemplu, la biserica Sf. Fecioară din Baia. Simptomatic este și faptul că biserica de plan triconc de la Bistrița fusese de la început prevăzută cu contraforți, dovadă a asimilării morfologiei gotice la un monument ortodox.


10m.

Dacă acceptăm ipoteza lui Gheorghe Balș, atunci în categoria monumentelor de ambianță gotică trebuie să înscriem și biserica din Dolheștii Mari [37], o replică în mic a bisericii Sf. Nicolae din Fig. 165
Rădăuți. De plan dreptunghiular, compartimentată în naos și pronaos, boltită în semicilindru pe dublouri, biserica din Dolhești prezintă la interior, de-a lungul zidurilor laterale, firide înalte, ceea ce dă impresia că monumentul nu ar fi altceva decît biserica din Rădăuți cu navele laterale retezate. Dar, ceea ce imprimă monumentului o particulară expresie goticizantă este absida altarului, care, în mod surprinzător pentru o biserică ortodoxă, este poligonală atît la exterior, cît și la interior. Pe baza acestei tratări tipic gotică a părții sanctuarului putem accepta ipoteza că biserica din Dolhești a fost construită în vremea lui Alexandru cel Bun [38], cînd, neîndoielnic, influența gotică era destul de puternică, în orice caz mult mai eficientă decît avea să fie în a doua jumătate a veacului, în timpul domniei lui Ștefan cel Mare.

Fig. 165
Biserica din Dolheștii Mari
(jud. Suceava),
secțiune și plan în ipoteză restaurării.

Numărul mic al mărturiilor materiale care s-au păstrat face imposibilă o circumstanțiată judecată de valoare cu privire la dezvoltarea arhitecturii moldovenești în secolele XIV și XV. Putem totuși consemna o foarte activă prezență a șantierelor gotice, stimulate inițial de centrele de colonizare săsească de la Baia și Siret, întreținute apoi prin daniile voievodale, pentru a realiza monumente reprezentative. Pe de altă parte, exceptînd biserica Sf. Nicolae din Rădăuți și, în parte, biserica din Dolheștii Mari, bisericile ortodoxe de piatră au preferat o structură compozițională care nu se regăsește în arhitectura gotică, ci, dimpotrivă, exprimă orientarea permanentă către lumea bizantino-balcanică.

Faptul că atelierele de pietrari de formație gotică au fost puse în situația să execute monumente cu un program diferit decît acela care le era familiar, definește, neîndoielnic, o anume atitudine care, mai mult decît religioasă, este explicabilă pe plan politic. Într-adevăr, față de amenințările permanente ale Ungariei și Poloniei, regate puternice și, în același timp, cu un declarat rol apostolic, în numele Vaticanului, Moldova a știut să se apere nu doar cu mijloacele diplomatice și militare, ci și cu mijloacele religiei, religia fiind în evul mediu principalul instrument al ideologiei [39]. Împotriva prozelitismului catolic, moldovenii, asemenea fraților lor din Țara Românească, au știut să reziste, făcînd din poziția religioasă un element de circumscriere politică față de țările catolice vecine. Pe fondul unei asemenea rezistențe, nu va surprinde dacă din arhitectura gotică au fost preluate doar elemente de tehnică și de decorație, programul arhitectonic rămînînd în întregime subordonat concepției spațiale de tradiție bizantină și adaptat cerințelor de cult ortodox.

Absorbția selectivă a elementelor specifice arhitecturii gotice devine încă și mai evidentă în epoca lui Ștefan cel Mare, cînd întreaga Moldovă se transformă într-un uriaș șantier.

Încărcată de un parfum legendar, tradiția cronicărească atribuie lui Ștefan cel Mare ridicarea a cîte unei biserici după fiecare din numeroasele bătălii pe care le-a purtat cu biruință împotriva înverșunaților săi adversari. Ca atîtea legende frumoase, nici aceasta nu corespunde adevărului istoric. În realitate, domnia marelui voievod ne apare ca divizată în două perioade clar diferențiate din punct de vedere al activității constructive. În prima parte a domniei lui Ștefan cel Mare, între anii 1457—1487, nu a fost construită decît o singură mînăstire, aceea de la Putna, în anii 1466—1469, refăcută apoi în urma unui incendiu în anul 1481.

Vreme de trei decenii, Ștefan cel Mare a fost preocupat să refacă, să amplifice și să modernizeze sistemul defensiv inițiat de Petru Mușat, acțiunea fiind cu atît mai trebuincioasă cu cît amenințarea otomană devenise deosebit de gravă. Au fost mărite și întărite cetățile de frontieră, au fost reamenajate curțile domnești, locuri de reședință în care voievodul putea să poposească pentru a veghea la buna gospodărire a țării. A fost refăcută și ridicată la splendoarea unei adevărate curți princiare cetatea de scaun a Sucevei.

Din simpla înșiruire a datelor documentare, rezultă că eforturile făcute de Moldova lui Ștefan cel Mare întru asigurarea condițiilor de apărare împotriva dușmanilor au fost cu totul excepțională. În anul 1466 se zidea puternica Cetate Nouă de la Roman, în lunca Siretului, fortificație ce pare să inaugureze marea campanie a construirii și refacerii cetăților Moldovei [40]. În anul 1476 se construia la Cetatea Albă [41] și la Suceava [42], în anul 1479 se construia un nou zid la Cetatea Albă [43], de asemeni — într-o singură campanie de lucru, vreme de numai 30 de zile, cu concursul a 800 de meșteri zidari și a 17.000 salahori —, se refăcea cetatea Chiliei.[44] În anul 1483 se lucra la cetatea Nouă a Romanului [45], iar în anul 1484, cel mai tîrziu, era refăcută cetatea Orheiului [46]. Alături de aceste date, se cuvine să amintim importantele

Fig. 166
Cetatea de scaun a Sucevei;
în zona centrală se văd ruinele cetăţii construite de Petru Muşat,
perimetral se văd cele două rînduri de ziduri
construite de Ştefan cel Mare.



lucrări ce se efectuau la Hotin, la Ţeţina, la Bacău, la Huşi, la Cotnari, la Hîrlău, la Vaslui, la Dorohoi, la Botoşani, la Piatra Neamţ, la Cetatea Neamţului, la Crăciuna, pretutindeni unde se afla un loc de apărat, pretutindeni unde erau necesare veghea şi energia voievodului.

Faptul că pentru refacerea cetăţii Chilia fusese posibilă antrenarea a 800 de meşteri zidari şi a 17.000 salahori este îndeajuns de doveditor pentru resursele şantierelor moldovene din acel timp şi ne lasă să înţelegem că meşteşugul zidăriei beneficia de o neobişnuită prosperitate. Din nefericire, distrugerile provocate de turci şi de trecerea timpului fac astăzi deosebit de grea recompunerea fizionomiei de odinioară a tuturor acestor cetăţi şi reşedinţe de scaun.

Deşi adusă în stare de ruină în anul 1675, prin actul de trădare al lui Dumitraşcu Cantacuzino care, la cererea turcilor, a aruncat zidurile în aer, cetatea Sucevei[47] se păstrează îndestulător pentru Fig. 166
a permite punerea în evidenţă a importantului aport adus de către meşterii de formaţie gotică la activitatea constructivă a Moldovei lui Ştefan cel Mare. Ca urmare a amplificării cetăţii şi a construirii unui nou zid de incintă, cu turnuri semicirculare vechea fortificaţie, zidită de Petru Muşat, a fost Fig. 167
integral modificată la interior, fiind adaptată exigenţelor unei adevărate reşedinţe de reprezentare. Intrarea în

Fig. 167 Cetatea de scaun a Sucevei; arcade din curtea interioară.

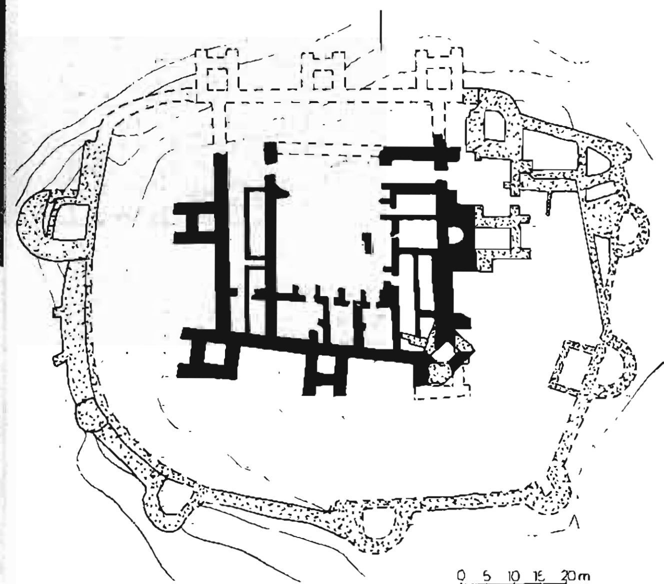


Fig. 168
Cetatea de scaun a Sucevei,
plan general
cu indicarea celor două etape de construcție:
Petru Mușat (negru),
Ștefan cel Mare (punctat);
zidurile marcate cu liniuțe
s-au prăbușit în vale

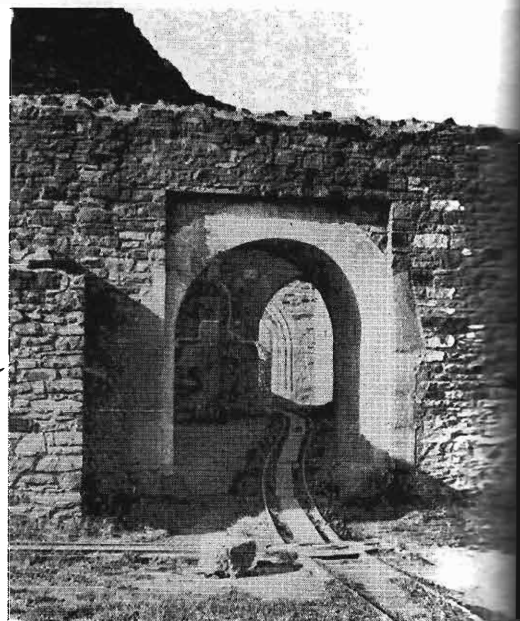


Fig. 169
Cetatea de scaun a Sucevei;
succesiunea celor trei porți
ale fortului mușatin,
amenajare datînd
din
timpul lui Ștefan cel Mare.



castelul princiar se făcea pe sub arcurile frînte a trei portale monumentale, cu profile viguroase [48], ultimul dintre acestea deschizîndu-se spre curtea interioară a reședinței, în jurul căreia se aflau sălile de primire, camerele slujitorilor și apartamentele domnești [49]. La primul nivel, curtea era înconjurată de înalte arcade pe sub care se comunica cu încăperile gospodărești sau destinate slujitorilor. Pe latura de apus, deasupra Fig. 168–172 unor spațioase pivnițe boltite, se înălța sala tronului, care, judecată pe baza materialului recuperat din săpăturile arheologice, trebuie să fi fost întru totul asemănătoare cu sala cavalerilor de la castelul Hunedoara [50]. Pe latura de răsărit se afla paraclisul curții domnești, iar pe latura de nord, dominînd valea rîului Suceava, se afla turnul principal [51], turn de mari dimensiuni, care însă, din păcate, s-a risipit în întregime, surpîndu-se cu toate zidurile învecinate.

Bogatul material arheologic, cheile de boltă, nervurile, fragmentele de anca-

Fig. 170
Cheie de boltă
provenind
de la cetatea de scaun a Sucevei
(Muzeul județean Suceava).

Fig. 171
Cheie de boltă
provenind
de la cetatea de scaun a Sucevei
(Muzeul județean Suceava).





Fig. 172
Cahlă decorativă
provenind
din ruinele casei de la Suceava
(Muzeul județean Suceava).

dramente și de balustrade [52], totul indică aici prezența unui atelier de pietrărie de bună calitate, fiind presupusă aducerea meșterilor din mari centre occidentale [53]. Asemănarea cu castelul de la Hunedoara nu trebuie considerată doar întîmplătoare, știut fiind că Ștefan cel Mare întreținuse din tinerețe bune relații cu familia Hunedoreștilor.

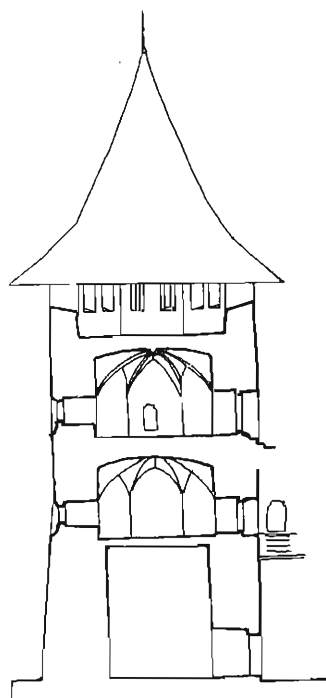
Ancadramente și profile gotice, păstrate fragmentar, au fost descoperite, cu ocazia cercetărilor arheologice, la mai toate curțile lui Ștefan cel Mare. Este deci firesc să presupunem că în timpul celor trei decenii de intensă campanie constructivă pentru refacerea și modernizarea cetăților, pentru organizarea curților domnești, aportul meșterilor de formație gotică a fost deosebit de important, lor datorîndu-li-se încetățenirea pe pămîntul Moldovei a unui întreg aparat arhitectonic caracteristic goticului tîrziu.

Un temeinic argument în acest sens este oferit de rămășițele așa-zisei « case domnești », de fapt o amplă sală de recepție descoperită pe platoul din fața cetății de scaun, cu ocazia cercetărilor arheologice din 1955 —1956, 1964—1965 [54]. De mari dimensiuni (35 m · 11 m), dar construită din grinzi de lemn și din paiantă, sala respectivă avea pereții și pardoseala cu plăci ceramice ornamentate cu motive gotice. În mijlocul sălii se afla o uriașă sobă din cahle cu reliefuri (Sf. Gheorghe, centaur înarmat, arborele vieții, zgripțor etc), întregul repertoriu decorativ fiind de obîrșie gotică [55]. Prin extensie, se poate lesne presupune că la configurarea interioarelor moldovenești de epocă aportul artei gotice era destul de însemnat, de aici, decurgînd, firesc, o mai lesnicioasă absorbire a formelor specifice acestei arte și în alte domenii.



Fig. 173
Mînăstirea Putna.

O concludentă mărturie în acest sens este și turnul tezaurului de la mînăstirea Putna, datînd din 1481 [56]. Acest turn este singurul monument păstrat intact la mînăstirea principală a lui Ștefan cel Mare și, totodată, constituie o dovadă certă a procesului de fortificare a așezămintelor mînăstirești. Săpăturile arheologice au dovedit la Putna existența



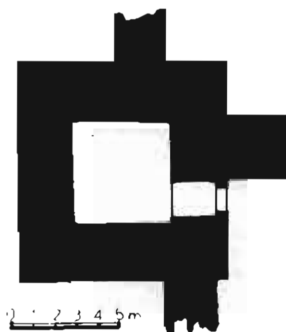


Fig. 174
Turnul Tezaurului
de la mînăstirea Putna,
secţiune şi plan.

unui zid de incintă puternic, datînd din vremea lui Ştefan cel Mare, zid întărit cu un turn de poartă şi, de asemeni, cu turnul tezaurului, situat pe latura de vest. Deasupra încăperii parterului, pe plan pătrat, cu ziduri groase de peste un metru, se ridică un corp prismatic octogonal, primele două nivele boltite în felii pe nervuri, iar ultimul nivel, sub acoperiş, fiind tratat ca un drum de strajă continuu, cu ferestre de tragere. Construit din piatră brută şi piatră făţuită cu profile deosebit de îngrijite, turnul tezaurului de la Putna poate fi considerat ca un reper reprezentativ pentru ceea ce va fi fost în epoca respectivă arhitectura turnurilor de cetate şi modul de rezolvare a spaţiilor interioare.

Spre deosebire de arhitectura turnului, pe de-a întregul îndatorată modelelor gotice, uşor de regăsit în numeroase exemple asemănătoare în voievodatul Transilvaniei, fosta biserică a mînăstirii Putna prezintă o concepţie arhitectonică net deosebită. Cercetările arheologice, prilejuite de restaurarea ansamblului monastic, au arătat că ctitoria lui Ştefan cel Mare fusese concepută ca o amplă biserică de plan triconc, cu particularitatea alungirii spre vest, prin intercalarea între pronaos şi naos a încăperii mormintelor şi prin adăugarea pe latura apuseană a unui exonartex, cu probabilitate închis [57].

Pe latura de sud a mînăstirii Putna a existat o importantă casă domnească, o adevărată reşedinţă pe care trebuie să ne-o imaginăm ca fiind concepută după modelul celorlalte reşedinţe domneşti, aşadar în spiritul arhitecturii gotice [58].

Considerat în ansamblu, complexul mînăstiresc de la Putna — aşa cum va fi arătat în timpul lui Ştefan cel Mare — prezenta, deci, o interesantă şi expresivă cezură interioară. Spre deosebire de construcţiile cu caracter civil şi militar care rămîneau legate de arhitectura gotică atît din punct de vedere planimetric, cît şi decorativ, biserica exprima, fără echivoc, opţiunea moldovenilor pentru programul spaţial de tradiţie ortodoxă. Tocmai această clară opţiune stă la baza a ceea ce, în deceniile imediat următoare, se poate considera a fi stilul moldovenesc în arhitectura medievală românească.

După treizeci de ani de luptă şi îndîrjită activitate constructivă pentru organizarea apărării, în anul 1487, Ştefan cel Mare înălţa simultan două



Fig. 175
Pătrăuți (jud. Suceava), biserica Sf. Cruce,
vedere dinspre sud-vest.

ctitorii, inaugurînd prin aceasta o nouă etapă în viața șantierelor din Moldova. În anul 1487, Ștefan cel Mare ctitorea biserica Sf. Cruce din Pătrăuți [59] și biserica Sf. Procopie din satul Milișăuți [60]. Distrusă de austrieci în timpul primului război mondial, biserica din Milișăuți este totuși cunoscută în amănunțime prin intermediul releveelor și fotografiilor făcute înainte de barbara dărîmare [61]. Foarte asemănătoare între ele, ca organizare și proporții, cele două biserici au un plan triconc amintind de îndepărtatul model al bisericii Sf. Treime din Siret. Construite din piatră brută și cărămidă, ambele edificii prezintă în sistemul de boltire o ingenioasă îmbinare de elemente provenind din arhitectura bizantină și din arhitectura gotică, sinteza fiind realizată în spiritul gustului local, cu folosirea unei prețioase și originale inovații.

Pronaosul bisericii din Pătrăuți este boltit cu semicalotă sferică susținută pe arce adosate pereților, arce care se descarcă — conform unui principiu gotic — pe console de piatră încastrate în zid. Tot în consolă se descarcă și arcurile din naos, dar aici cel mai caracteristic element este folosirea, deasupra arcelor, a unui sistem de patru arce piezișe care permit reducerea diametrului turlei și oferă acesteia o siluetă mai zveltă, mai grațioasă [62]. Folosirea arcelor piezișe în sistemul de boltire a naosului constituie o invenție moldovenească, importantă nu doar din punct de vedere tehnic, ci și estetic.

Decorația fațadelor bisericii Sfînta Cruce din Pătrăuți este sobră, dar impresionant de expresivă, surprinzătoare prin siguranța și rafinamentul mijloacelor. Absidele sînt decorate cu arcuri oarbe, înalte, deasupra cărora se află un brîu din plăci de ceramică smălțuită, peste care se află un al doilea brîu alcătuit din ocnițe asemănătoare cu cele, care, pentru prima dată în arhitectură moldovenească, le-am văzut la biserica Sf. Nicolae din Rădăuți. Asemănătoare este și decorația turlei, cu aceeași seccesiune de firide înalte, plăci ceramice și ocnițe.

Trebuie observat că așezarea acestei decorații numai pe rotundul absidelor este de natură să compenseze dilatarea pe orizontală a edificiului în zona respectivă și, în același timp, să creeze, împreună cu turla, o mișcare pe verticală, punînd astfel în evidență tendința de elansare pe care, din punct de vedere constructiv, o marca sistemul arcelor piezișe etajate. Logica tehtonică a sistemului decorativ nu poate fi considerată în acest caz decît ca expresie a unei autentice maturități arhitectonice și artistice în general, dovadă că în 1487 arhitectura românească din Moldova se afla în faza împlinirilor majore.

La efectul decorativ al fațadelor contribuie, fără îndoială, și ancadramentele. Portalul principal, situat pe latura vestică, este în arc frînt, cu muluri în retragere succesive, caracteristică fiind

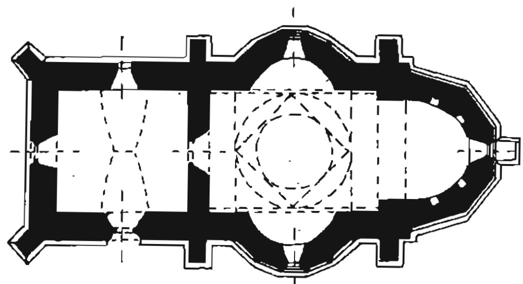
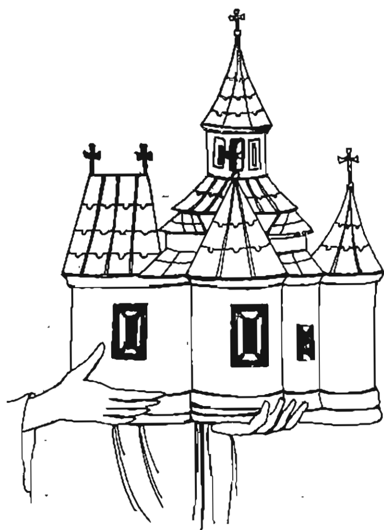


Fig. 176
Milișăuți (jud. Suceava),
planul fostei biserici Sf. Procopie.

pentru faza tîrzie a goticului tratarea în prelungire a profilelor, fără cezura unor capitele în zona planului de naștere. Ferestrele, deosebit de mici, sînt prevăzute cu ancadramente dreptunghiulare din categoria cu baghete încrucișate. S-a observat, pe bună dreptate, că acest tip de fereastră nu a fost niciodată întrebuințat în arhitectura gotică religioasă [63] din țările de baștină ale acestui stil. Dimpotrivă, este vorba de un ancadrament specific numai arhitecturii civile și militare, în Transilvania el regăsindu-se în numeroase cazuri la turnurile de apărare, iar în Moldova fiind atestat la turnul tezaurului de la Putna, încă din 1481. Con-

Fig. 177
Voroneț (jud. Suceava),
macheta bisericii Sf. Gheorghe
așa cum apare în tabloul votiv.



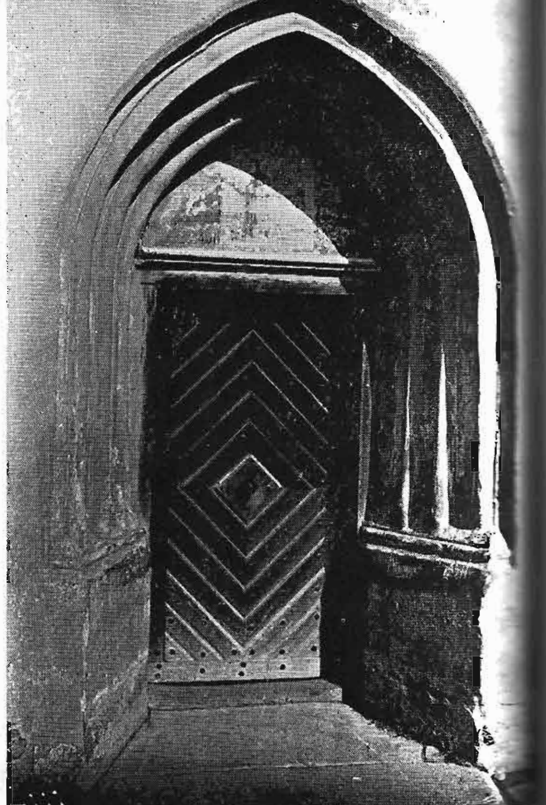


Fig. 179
Pătrăuți,
biserica Sf. Cruce,
portalul vestic.

Fig. 180
Sf. Ilie, portalul vestic.



Fig. 178
Sf. Ilie (jud Suceava),
macheta bisericii Sf. Ilie
așa cum apare în tabloul votiv.

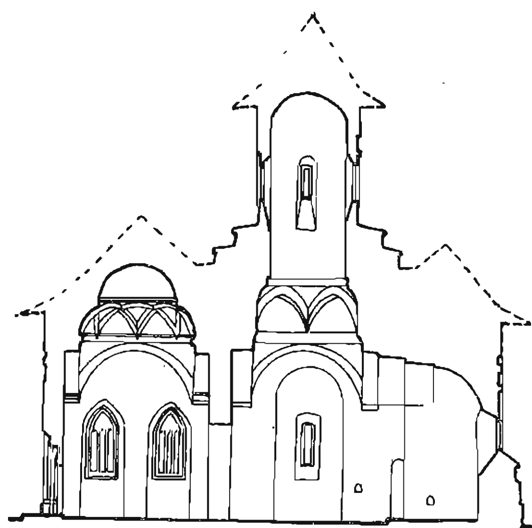


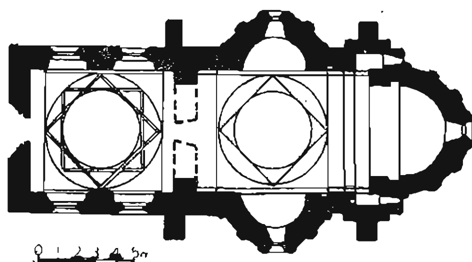


Fig. 181
Voroneț, biserica Sf. Gheorghe, portal interior.



Fig. 182
Biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău, vedere dinspre nord.





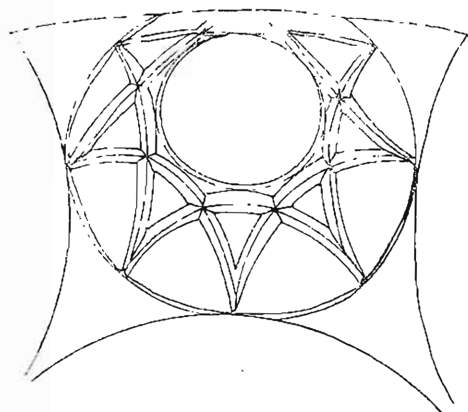
cluzia se impune de la sine. În anul 1487, constructorii care erau chemați să realizeze biserica Sf. Cruce de la Pătrăuți au aplicat, în mod firesc, elemente cu care erau familiarizați prin îndelunga campanie constructivă de pînă atunci, campanie care, așa cum s-a văzut, avusese ca principale obiective cetățile și reședințele domnești.

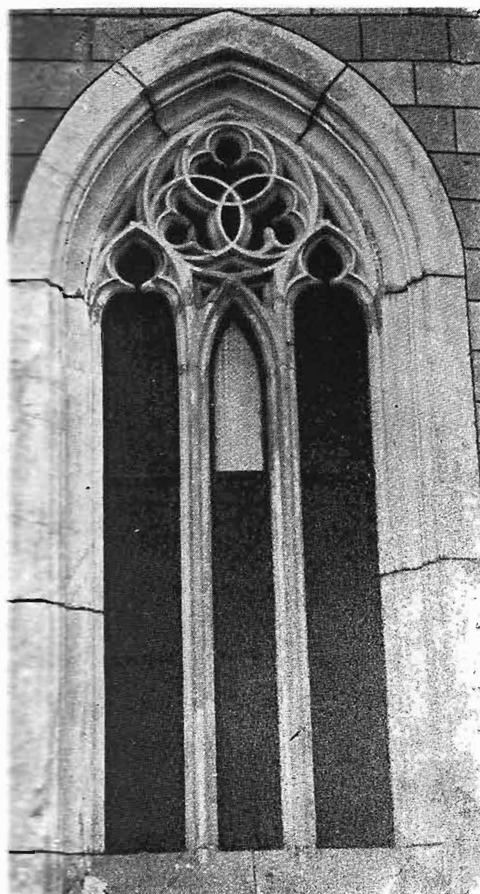
La expresia generală a monumentului un rol deosebit de important revine acoperișului. Refăcut conform modelului furnizat de tabloul votiv — în care Ștefan cel Mare este înfățișat ținînd în mîini macheta ctitoriei sale —, acoperișul de la Pătrăuți se particularizează prin învelirea separată a fiecăreia dintre părțile componente ale bisericii: pronaos, abside, turlă. Rezultă de aici o compoziție vioaie, pitorească, a cărei idee trebuie căutată în arhitectura gotică civilă și militară, numeroase fiind castelele care ar putea fi invocate ca exemple. [64]

În interior, peretele despărțitor dintre pronaos și naos este străpuns de o

Fig. 183
Biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău, secțiune și plan.

Fig. 184
Biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău, bolta stelată a pronaosului.





deschidere încadrată de un portal dreptunghiular, cu baghete încrucișate. Execuția foarte îngrijită a pietrăriei cu profilatură gotică este de natură să ne convingă că meșterii de la Pătrăuți au fost recrutați dintr-un bun șantier gotic. Dar tocmai această calitate a meșterilor, coroborată cu expresia finală a monumentului — care, desprinzîndu-se din familia modelelor gotice, se înscrie într-o viziune de o convingătoare originalitate —, demonstrează că Moldova epocii lui Ștefan cel Mare se afla pe treapta maturității, capabilă să creeze compoziții arhitectonice de sine stătătoare.

Observații întru totul asemănătoare sînt prilejuite de monumentele construite în anii care au urmat. În anul 1488, gloriosul voievod înălța din nou două ctitorii: biserica Sf. Ilie [65], din satul Fig. 177
cu același nume, de lîngă Suceava, și biserica Sf. Gheorghe de la Voroneț [66], Fig. 178
destinată schitului în care viețuia pe atunci respectatul pustnic Daniil Sihastru. Cu mici diferențe de proporții și de interpretare, cele două monumente se regăsesc în aceeași familie tipologică cu bisericile zidite în anul anterior, Fig. 179—180
remarcabil fiind și în cazul lor calitatea ancadramentelor sculptate. La Voroneț, portalul vestic, aflat astăzi în interiorul pridvorului, este caracterizat prin forma în arc frînt, cu întîlnirea profilelor în Fig. 181
ușoară acoladă la cheie.

Dintre monumentele anilor care au urmat, un popas special este reclamat de biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău [67], Fig. 182—183
destinată să fie paraclis al curții domnești din localitate. Noutatea pe care o aduce acest edificiu este înzestrarea pronaosului cu patru mari ferestre gotice, fiecare cu cîte două menouri și cu decorație traforată. Portalul vestic, de frumoase proporții, cu muluri în retrageri succesive, se înscrie într-un cadru dreptunghiular, element care constituie un indiciu nu numai pentru faza tîrzie a goticului, dar și pentru Renașterea care se anunță. Vom observa la

Fig. 185
Biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău, ancandrament de fereastră.

Fig. 186
Biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău, trafor de fereastră
(detaliu din figura precedentă).



aceeaşi biserică puternicul soclu de piatră şi contraforţi treptaţi, cu lăcrimarii; de asemeni, trebuie să considerăm aici brîul decorativ alcătuit din trei şiruri de discuri smălţuite, aşezate imediat sub profilul cornişei [68].

Folosirea ceramicii smălţuite pentru decorarea faţadelor este de veche tradiţie bizantină, dar felul în care a fost folosită în Moldova indică, o dată mai mult, o originală sinteză. Ştiind că discurile smălţuite care decorează biserica din Hîrlău şi alte ctitorii ale lui Ştefan cel Mare din anii ce au urmat, sînt înzestrate cu motive ornamentale identice cu acelea de pe cahlele gotice, avem dovada că meşterii moldoveni au preluat ideea bizantină a folosirii ceramicii monumentale şi au îmbogăţit această idee cu repertoriul ornamental oferit de ceramica decorativă gotică. A contribuit fără îndoială la această şi confluenţa cu arhitectura din ţările baltice, unde folosirea cărămizii smălţuite în plastica faţadelor se regăseşte adesea [69].

Tot gotic trebuie considerat la biserica din Hîrlău şi elanul pe verticală, mai accentuat decît la alte edificii, elansarea monumentului fiind pusă în





Fig. 187
Discuri ceramice provenind de la biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău
(Muzeul de Artă al R. S. România).





Fig. 188
Discuri ceramice
provenind de la biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău
(Muzeul de Artă al R. S. România).

Fig. 190
Biserica Înălțării – mînăstirea Neamț (jud. Neamț) –
vedere dinspre sud-vest.



Fig. 191
Biserica Înălțării — mînăstirea Neamț — fațada sudică.

evidență de înălțarea turlei deasupra a două baze stelate, element care constituie și el, alături de atîtea altele, tot o invenție moldovenească.

Boltirea naosului este întru totul asemănătoare cu cea de la Pătrăuți. În schimb pronaosul oferă o soluție care reclamă o atenție deosebită. Deasupra celor patru arce care formează careul de sprijin, se ridică un dublu sistem de arce piezișe care creează o formă stelară cu opt colțuri. Deasupra acesteia se rotunjește o boltă semisferică, cu diametrul mult micșorat față de planul inițial al arcelor mari. A fost observată cu justețe asemănarea dintre acest sistem de boltire și bolțile unor pridvoare de biserici din Caucaz, așa-numitele *jamantum* [70]. Dar, presupusa influență caucaziană trebuie amendată de constatarea că sistemul presupune mai degrabă conlucrarea dintre o boltire tipic bizantină și o boltire gotică cu folosirea nervurilor. Așadar, fără să respingem pînă la capăt o sugestie din arhitectura caucaziană, credem că nu poate fi neglijată nici posibilitatea unei regăsiri pe planul elaborărilor locale [71]. În acest sens, cea mai bună dovadă este oferită de bolta pronaosului bisericii Sf. Nicolae din Popăuți, unde, pe intradosul unei calote semisferice, nervuri de tip gotic descriu o cruce și o stea în patru colțuri [72].

Urmărind în continuare aportul elementelor gotice la sinteza arhitecturii

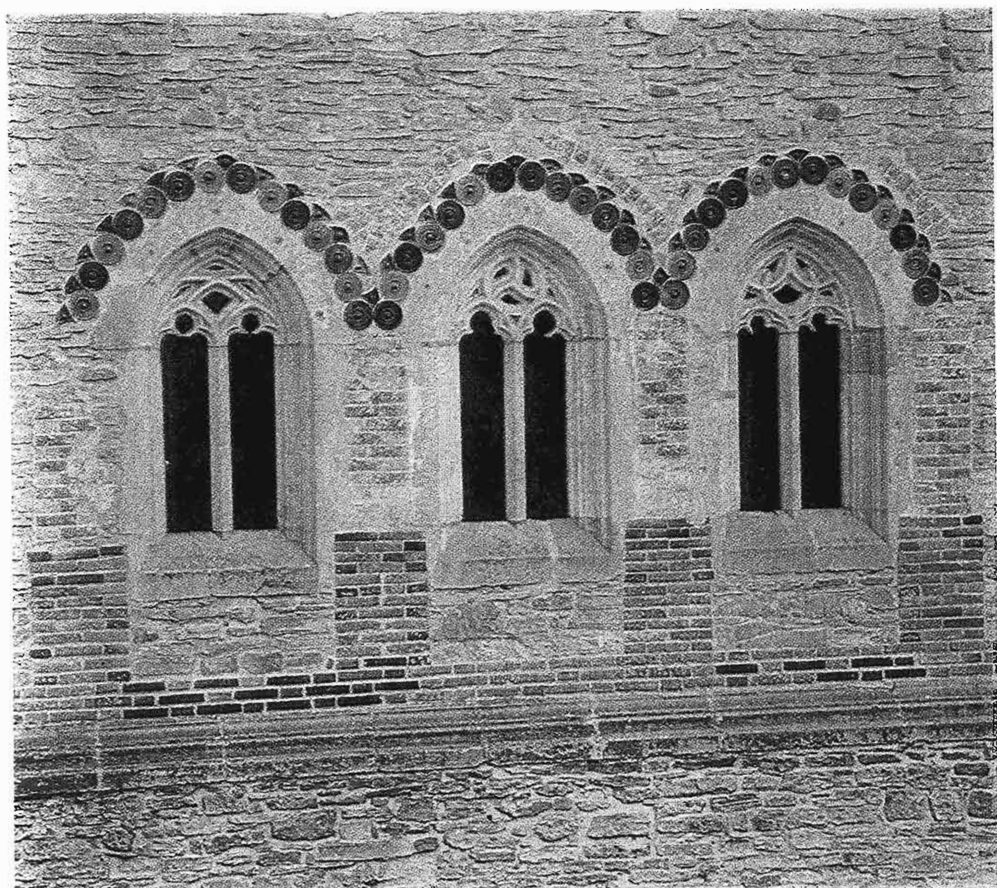


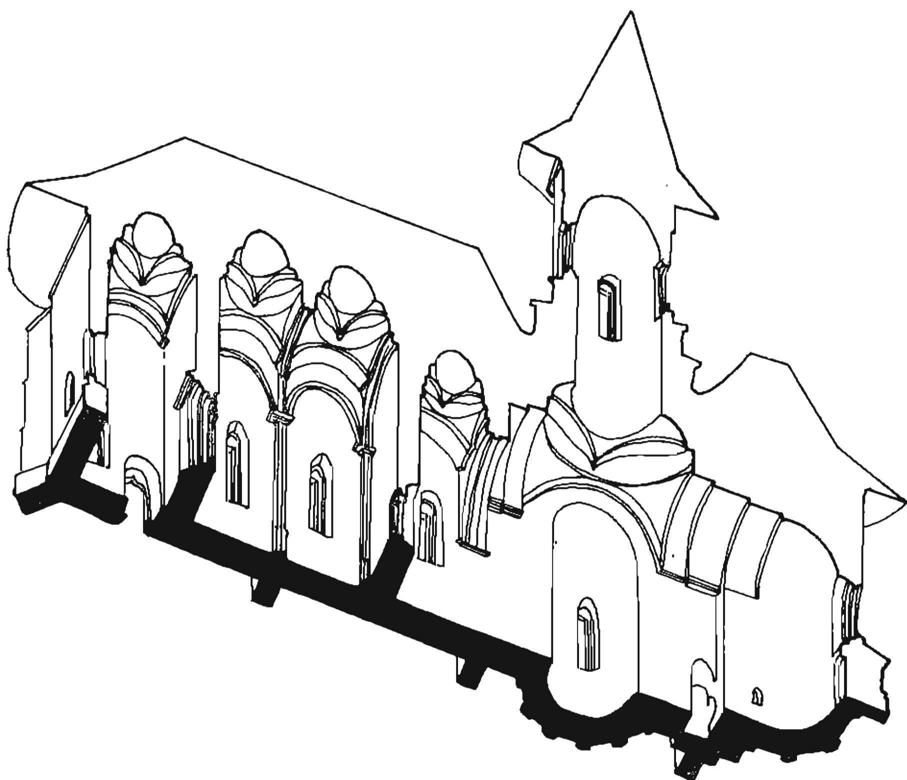
Fig. 192
Biserica Înălțării - mînăstirea Neamț –, fațada vestică, detaliu.

moldovenești, constatăm că locul lor rămîne cu precădere cantonat în sfera tehnicii de construcție cu piatră brută și fățuită, de asemeni în sfera elementelor de profilatură: contraforți, socluri și ancadramente. Un remarcabil exemplu în acest sens este oferit de biserica Înălțării de la mînăstirea Neamț [73], construită în anul 1497.

Planimetric și spațial, acest grandios edificiu reproduce în linii mari modelul necropolei lui Ștefan cel Mare de la Putna. Este vorba despre o biserică de plan triconc, cu turlă pe naos, prevăzută cu o cameră a mormintelor, interpusă între naos și pronaos, pe latura de vest fiind adăugată o încăpere cu rol de exonartex. La alungirea edificiului concură și faptul că pronaosul este alcătuit din două travee boltite separat cu calote semisferice suspendate deasupra unui sistem de arce diagonale, tipic moldovenești. Analiza fațadelor pune în evidență o substanțială contribuție a pietrarilor gotici. Soclul monumentului este alcătuit din două robuste profile de piatră etajate care fac înconjurul bisericii, contribuind la sublinierea orizontalității acesteia. Dimpotrivă, contraforții treptați, cu lăcrimarii, cezurează lunga fațadă, creînd un efect compensatoriu de reducere optică a lungimii acesteia. Contraforții participă la elanul pe verticală, elan accentuat în zona naosului prin acea caracteristică etajare de arcade, firide și ocnițe și, apoi, deasupra acope-

Fig. 191–194

Fig. 193
Biserica Înălțării – mînăstirea Neamț –, perspectivă axonometrică.



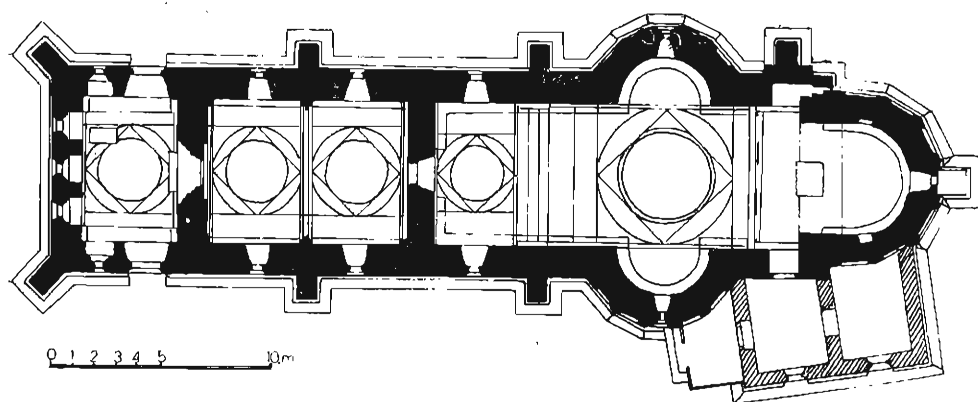


Fig. 194
Biserica Înălțării – mînăstirea Neamț –, plan.

rișului, de turla octogonală, înălțată, la rîndul ei, pe baze etajate.

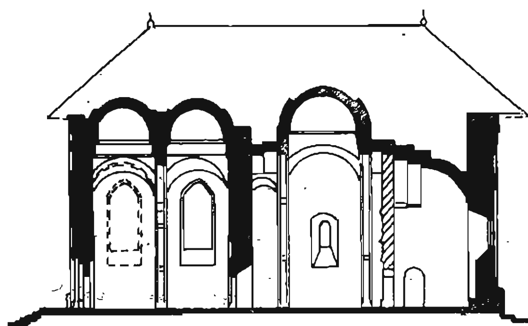
La efectul decorativ al fațadelor participă, ca și la exemplele deja citate, ancadramentele și ceramica monumentală. Sub cornișă se află un larg brîu de discuri ceramice smălțuite, iar cărămizi smălțuite desenează sprîncene colorate ancadramentelor de fereastră. Din loc in loc, pe suprafața fațadelor lungi, intervin largi bandouri verticale din cărămidă smălțuită care, împreună cu contraforții, concură la efectul optic de concentrare compozițională. De o sesizantă originalitate este fațada de vest, acolo unde o suită de trei ferestre cu menouri și traforuri este însoțită de efectul decorativ al unor sprîncene din discuri de ceramică smălțuită. Încununînd întregul edificiu, larga învelitoare cu pante repezi, care acoperă separat fiecare parte, într-o compoziție articulată, este, așa cum s-a arătat, încă o mărturie a influențelor arhitecturii gotice [74].

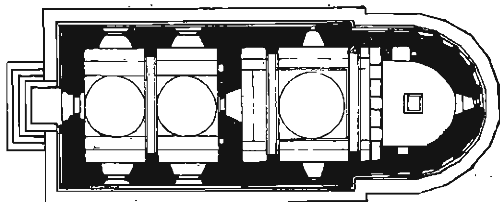
Mai mult chiar decît la edificiile de plan triconc, participarea elementelor gotice se resimte la bisericile de plan dreptunghiular sau mixt. Cea mai veche dintre ele, biserica Adormirea Maicii Domnului din Borzești, a fost construită in anul 1494 [75]. Proporțiile deosebit de elegante ale edificiului sînt puse în evidență de ritmul decorativ al arcadelor și firidelor, de asemeni de nobila decorație a ancadramentelor de fereastră la pronaos. Neobișnuit de mari pentru o biserică ortodoxă, ferestrele pronaosului de la Borzești conferă părții de apus a monumentului o expresie pregnant gotică, nu numai prin întreaga lor profilatură, ci și prin raportul specific dintre gol și plin. Așadar, în contextul unei arhitecturi care nu poate fi numită in nici un caz gotică, regăsim acel principiu atît de drag arhitecturii gotice din secolele XIII—XIV, cu acea generoasă deschidere către exterior care culminase cîndva în splendoarea de la Saint-Chapelle. Sinteza bizantino-gotică, realizată în spirit românesc, se citește mai bine la interior, pentru că biserica din Borzești, deși de plan dreptunghiular, este boltită cu cupole semisferice, dispuse în filă, pronaosul fiind alcătuit din două travee separate printr-un arc divizor. Acest arc nu se descarcă în zidurile laterale, ci în pilaștrii de piatră, în mod treptat, prin intermediul mai multor console, etajarea profilelor corespunzînd, în general, principiilor constructive și plastice ale arhitecturii gotice. Asocierea dintre sistemul de boltire cu cupole și largile ferestre gotice este neașteptată, dar efectul este de o remarcabilă calitate arhitectonică, în condițiile unui spațiu admirabil proporționat.

Asemănătoare ca plan și elevație, dar mai austeră și cu ferestre mai mici, biserica Arhanghelul Mihail din Războieni (jud. Neamț) [76] a fost construită Fig. 197
de Ștefan cel Mare, în anul 1496, în amintirea bătăliei cu turcii din 1476. Înălțată deasupra unei imense gropi comune, avînd caracter de mausoleu, biserica din Războieni face evidentă asimilarea elementelor decorative de origină gotică și integrarea lor într-o compoziție originală, caracteristică mediului artistic local.

Biserica Sf. Ion din Piatra Neamț [77] a fost construită în anii 1497—1498, cu participarea aceleiași echipe de pietrari care a lucrat și la biserica Înălțării de la mînăstirea Neamț. Destinat a fi
paraclis al curții domnești învecinate, Fig. 198—200
micul edificiu nemțean beneficiază de o foarte bogată decorație sculptată și, în același timp, de o remarcabilă decorație de ceramică monumentală, cu privilegiul de a fi păstrat intactă strălucirea de odinioară a smalțurilor. Din punct de vedere planimetric și spațial, paraclisul de la Piatra Neamț propune o importantă inovație. Interiorul este conceput ca un triconc, dar spre exterior absidele laterale sînt mascate de rezalituri îngrijit încadrate de piatră profilată. Se realizează astfel un compromis între planul triconc și planul dreptunghiular, compromis semnificativ în ansamblul eforturilor de sinteză pe care Moldova le încerca între arhitectura de tradiție bizantină și mijloacele de construcție și de plastică monumentală tipic gotice. În aceeași ordine de preocu-

Fig. 195
Borzești (jud. Bacău), biserica Adormirea Maicii Domnului, vedere dinspre sud-vest.





0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10m

pări trebuie considerat și sistemul de boltire. Pornind de la soluția adoptată la Borzești, cu cupole dispuse în filă, și la Piatra Neamț s-a recurs la folosirea unor arce care se descarcă cu două retrageri intermediare în masa unor pilaștri. Efectul plastic este deosebit de puternic, dar, dincolo de o indubitabilă originalitate, trebuie să recunoaștem, încă o dată, consecința adaptării unor pietrari gotici [78] la exigențele de program și volumetrie proprii unei biserici ortodoxe. Neobișnuit de bogat pentru un edificiu atît de mic, portalul bisericii Sf. Ion din Piatra Neamț are o compoziție în arc frînt, cu mulurile intersectate

Fig. 196
Borzești (jud. Bacău),
biserica Adormirii Maicii Domnului,
secțiune longitudinală și plan.

Fig. 197
Războieni (jud. Neamț),
biserica-mausoleu Arhanghelul Mihail,
vedere dinspre vest.





Fig. 198
Piatra Neamț,
biserica Sf. Ion Botezătorul,
vedere dinspre vest.

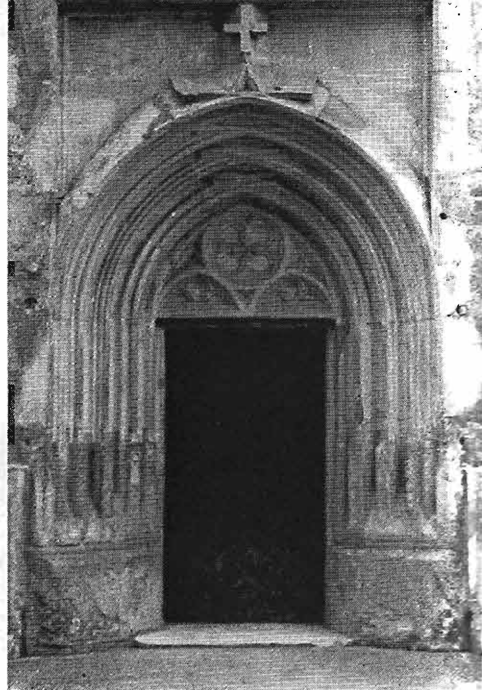


Fig. 199
Piatra Neamț
biserica Sf. Ion Botezătorul
portalul nordic.

la cheie, iar pe timpan un patrulob suspendat deasupra a doi trilobi care se reazemă pe un profil orizontal.

Singura biserică moldovenească din vremea lui Ștefan cel Mare la care elementele gotice ajung aproape să le echilibreze pe cele de tradiție bizantină
Fig. 201–203 este mîndra ctitorie a logofătului Ion Tăutu din satul Bălinești [79], biserica cu hramul Sf. Nicolae. Începută în anul 1494 și terminată în anul 1499, așa cum arată pisania săpată în piatră, această biserică prezintă un plan neobișnuit. În principiu este vorba despre un plan dreptunghiular, compartimentat în pronaos și naos, cele două încăperi fiind boltite în semicilindri întăriți de cîte două arce dublou. Absida altarului, foarte adîncă, este poligonală la exterior și semicirculară la interior, potrivit sistemului de largă răspîndire în arhitectura bizantină.

Noutatea de ordin planimetric privește partea apuseană a edificiului. Pronaosul este încheiat spre vest cu trei laturi, ceea ce dă acestei părți a bisericii aspectul unei a doua abside, o contraabsidă deci, conform unor mai vechi modele din arhitectura romanică și gotică, dar în același timp conform unui tip foarte răspîndit în arhitectura de lemn din Muntenia și din Oltenia [80], din Transilvania [81] și din Moldova [82]. În arhitectura de zid, această dispoziție planimetrică se regăsește atît la fosta biserică din Orhei [83], cît și la cîteva monumente transilvănene din părțile Bistriței și Dejului, notabilă fiind în primul rînd biserica din Țigău [84].

O altă particularitate de extremă importanță a bisericii din Bălinești este turnul-clopotniță de pe latura de sud, turn care la partea inferioară găzduiește un pridvor cu rostul de a proteja intrarea în biserică. Trebuie observat din capul locului că întreaga arhitectură a acestui turn, cu numeroase piese de piatră profilată, poartă pecetea constructorilor gotici, cel mai caracteristic element fiind bolta stelară pe nervuri, dealtfel singura boltă cu adevărat gotică păstrată în Moldova. Alături de boltă,

se cere neapărat amintită balustrada cu motive decorative gotice, cu muluri lobate [85], foarte asemănătoare cu balustrada recuperată fragmentar din „cursa de șoareci“ a Cetății Suceava. Scoțînd in evidență originalitatea acestui turn și încercînd să-i găsim origina, trebuie să recurgem la exemplele transilvănene, oferite de biserica Sf. Maria din Dej [86] și de biserica din satul Dipșa [87]. Ambele monumente sînt prevăzute cu un turn-clopotniță, situat pe latura de vest, parterul turnului fiind tratat ca un pridvor, laturile libere avînd largi deschideri cu ancadramente profilate.

Coroborînd toate aceste particularități, ținînd seama de bogatul și puternicul soclu profilat al bisericii, de frumusețea și calitatea ancadramentelor de piatră, credem că avem toate temeiurile să atribuim construcția bisericii din Bălinești unui atelier de pietrari din părțile Bistriței și Dejului. Concură la această ipoteză strînsele legături ale Moldovei cu orașul Bistrița și faptul că, spre sfîrșitul secolului al XV-lea, părțile de nord-est ale Transilvaniei — unde se afla și feuda lui Ștefan cel Mare de la Ciceu — străbăteau o înfloritoare perioadă de construcții, numărul bisericilor înălțate în această perioadă fiind foarte mare. Vorbind despre turnul cu pridvor de la Bălinești, este util să remarcăm că toate turnurile-clopotniță construite în timpul lui Ștefan cel Mare aparțin din punct de vedere stilistic arhitecturii gotice, din aceeași familie cu turnul tezaurului de la Putna. Observația privește turnurile-clopotniță de la Popăuți-Botoșani [88] și de la Piatra Neamț [89], de asemeni turnul-clopotniță cu paraclis de la mînăstirea Bistrița [90],

Fig. 200
Piatra Neamț, biserica Sf. Ion Botezătorul, perspectivă axonometrică.

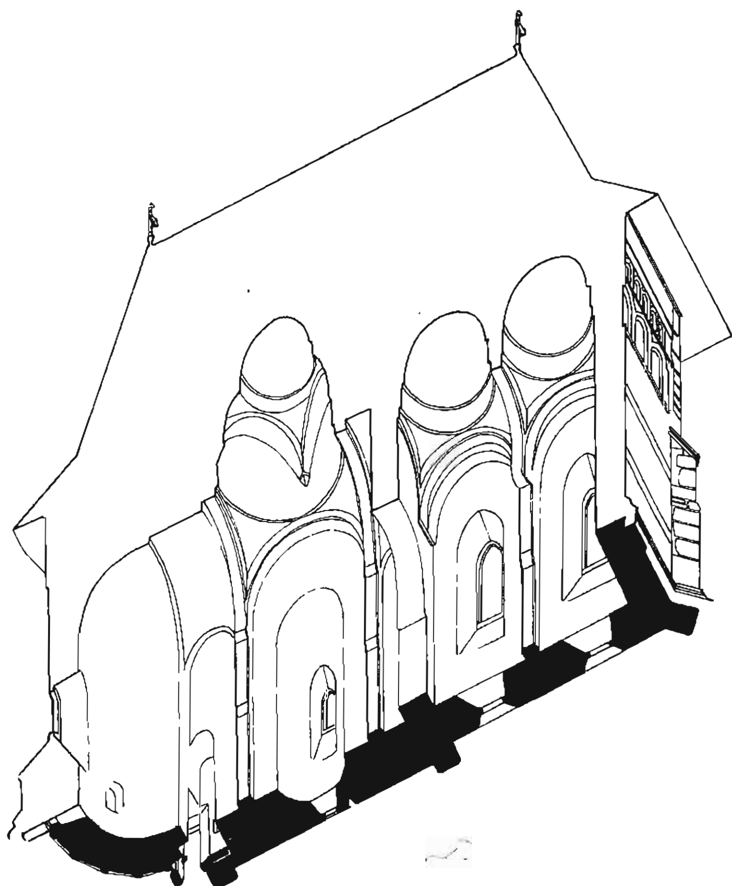




Fig. 201
Bălinești (jud. Suceava), biserica Sf. Nicolae, fațada sudică.

Fig. 202
Bălinești, biserica Sf. Nicolae, detaliu de fațadă, cu pridvorul.

alături de care se cuvine să fie amintit turnul de la Milișăuți [91], distrus de austrieci, o dată cu biserica, în timpul primului război mondial.

De o remarcabilă frumusețe datorită siluetei și calității detaliilor, turnul-clopotniță de la Popăuți se individualizează prin volumetria foarte variată. Parterul este tratat ca o prismă patrulateră, primul etaj apare ca o prismă octogonală, pentru ca ultimul nivel, cu camera clopotelor, să revină la planul patrulater. Schimbările de plan sînt marcate la exterior prin pietre fățuite și profilate, la partea superioară aceste pietre cu aspect de console fiind decorate și cu motive animaliere. Ceva mai simplu, turnul-clopotniță de la Piatra Neamț prezintă de asemeni o schimbare de planimetrie, numai că la partea superioară nu se mai revine la planul pătrat, ci se păstrează secțiunea octogonală. Fig. 206 Fig. 207

Nu ne propunem în cele ce urmează să facem o descriere detaliată a tuturor ctitoriilor lui Ștefan cel Mare sau aparținînd contemporanilor săi. Problema care ne preocupă aici este punerea în evidență a importantului aport pe care arhitectura gotică l-a avut în realizarea sintezei moldovenești, în același timp se cuvine a fi nuanțată originalitatea mediului artistic din Moldova, modul în care românii au înțeles să preia din arhitectura gotică numai acele elemente care conveneau diferitelor programe constructive cu care erau confruntați. Fig. 203

Dacă în cazul arhitecturii militare și civile absorbția elementelor gotice s-a făcut cu mai multă libertate, în cazul monumentelor religioase, ctitorii moldoveni, în primul rînd voievodul el însuși, au operat cu foarte mult discernămînt, reținînd doar mijloacele tehnice și acele elemente de plastică monumentală capabile să pună în evidență și să dea mai multă vigoare programului spațial. La elaborarea acestui program au fost avute în vedere tradițiile arhitecturii bizantino-balcanice, dar, în ultimă instanță, expresia monumentelor a fost dictată de gustul artistic local. La capătul acestui proces, elementele arhitecturii gotice s-au văzut integrate într-o compoziție care nu mai are decît foarte puțin comun cu arhitectura gotică propriu-zisă. Prin aceasta se evidențiază o valență pe care creatorii goticului nu o putuseră întrevedea, și anume posibilitatea de adaptare și de integrare în noi structuri.

Despre valoarea sintezei și a stilului moldovenesc rezultat din asimilarea selectivă a elementelor de tradiție bizantină și a celor provenind din arhitectura gotică, s-au pronunțat numeroși specialiști străini care au pus în evidență originalitatea monumentelor Moldovei lui Ștefan cel Mare, o pasionată atenție fiind acordată acestei chestiuni de marele istoric de artă spaniol Puig i Cadafalch [92].

Ajunși în ultimii ani ai secolului al XV-lea putem considera că sinteza

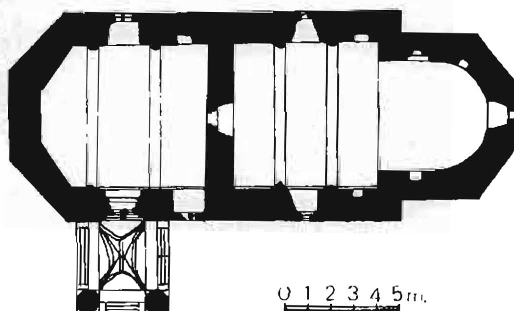


Fig. 203
Bălinești,
biserica Sf. Nicolae,
planul.

arhitecturii moldovenești realizată cu participarea elementelor de tradiție gotică fusese definitiv încheiată. Fecunditatea acestei sinteze se va manifesta peste puțină vreme, sub semnul ei urmînd să consemnăm o nouă și reprezentativă perioadă de înflorire, în care, în continuare, participarea arhitecturii gotice va fi substanțială. Pentru început, în primii ani ai secolului al XVI-lea, se cer amintite cîteva importante ctitorii ale lui Ștefan cel Mare și ale principalilor săi dregători. Așa sînt bisericile de la Arbore [93] și Reuseni [94] sau impozanta ctitorie a lui Ștefan cel Mare de la Dobrovăț [95] — unul dintre cele mai Fig. 209—210 Fig. 211



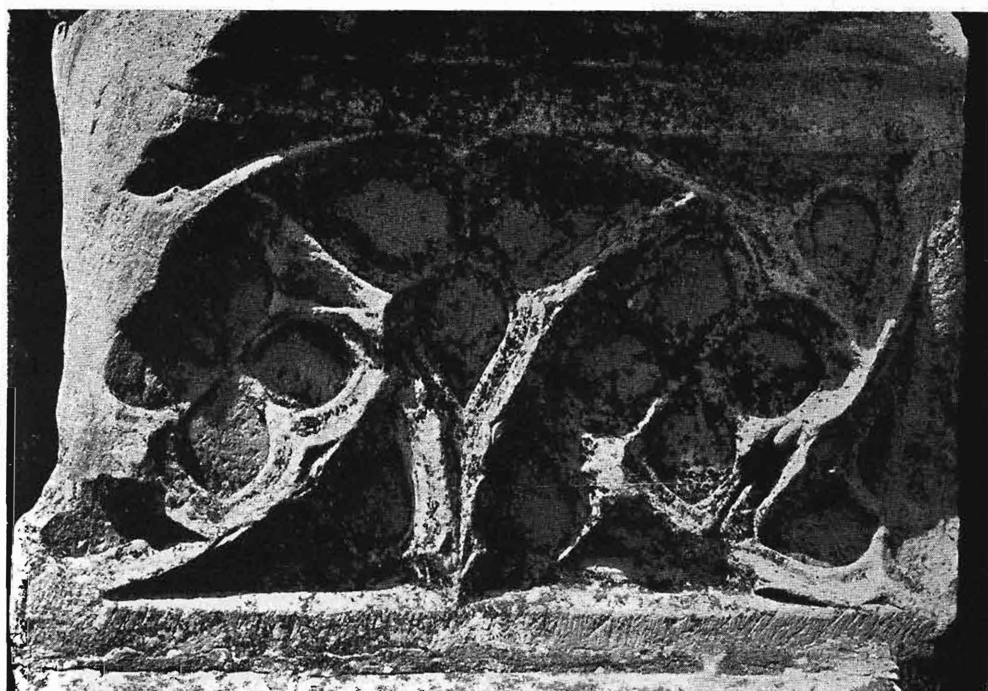
Fig. 204
Bălinești, biserica Sf. Nicolae, bolta pridvorului.

impresionante monumente din cîte s-au înălțat pe pămîntul Moldovei.

Printre ultimele ctitorii ale voievodului, biserica de la Volovăț [96] marchează o ciudată și neașteptată întoarcere către modele mai vechi, amintind de biserica, anterioară cu un veac, de la Dolheștii Mari.

poligonal, are o boltă pe nervuri. În general, elementele de pietrărie sînt foarte îngrijit lucrate: soclul profilat, ferestrele cu traforuri, portalurile, arcul de triumf. Este evident că voievodul ctitor a recurs la serviciile unui atelier de constructori din Cluj, preocuparea pentru o execuție de calitate fiind justificată de calitatea de reședință mitropolitană a bisericii din Feleac. Încă și mai interesantă se prezintă biserica din Fig. 212—213

Fig. 205
Bălinești, biserica Sf. Nicolae, balustrada pridvorului.



Un capitol aparte al activității constructive din vremea lui Ștefan cel Mare, cu implicații importante pe planul asimilării arhitecturii gotice în mediul românesc, sînt ctitoriile transilvănene ale voievodului, la Feleac și la Vad.

Construită în anul 1488, biserica Sf. Paraschiva din Feleac (jud. Cluj) [97] este un mic dar armonios edificiu de tip sală. Nava este alcătuită din două travee dreptunghiulare boltite în cruce pe ogive, iar absida altarului, de plan

satul Vad (jud. Cluj) [98], pe Someș, a cărei dată de construcție pare a se așeza în ultimul deceniu al domniei lui Ștefan cel Mare. Planul acestui monument este triconc, compartimentat în naos și pronaos, ca la atîtea biserici moldovenești, dovadă că s-a dorit ridicarea unui lăcaș întru totul conform cu modelele cele mai caracteristice ale cultului ortodox propriu mediului românesc. Dar echipa de meșteri — desigur, transilvăneni — nu a știut să rezolve problemele speci-

Fig. 206
Botoșani,
turnul-clopotniță
al bisericii Sf. Nicolae-Popăuți.



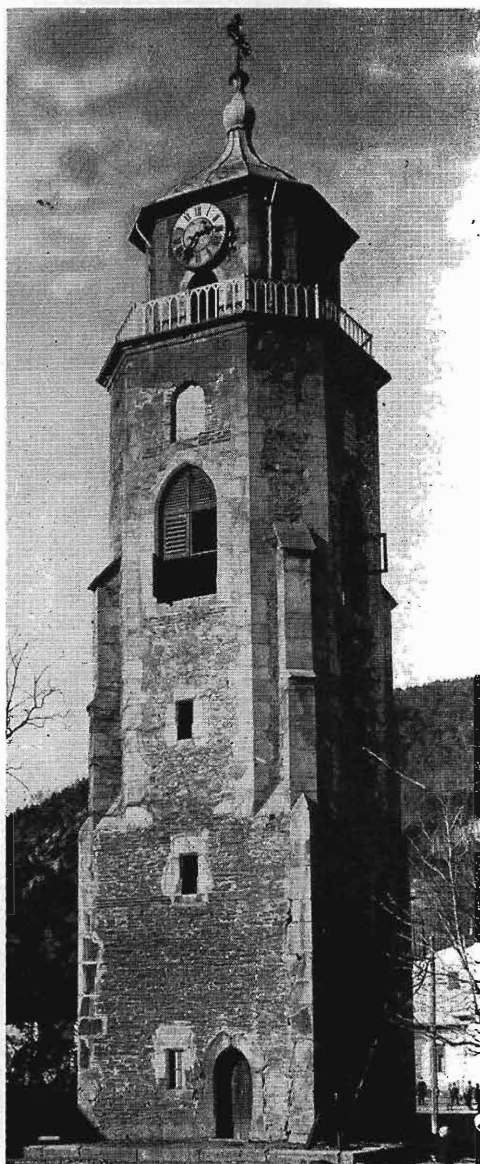


Fig. 207.
Piatra Neamț,
turnul-clopotniță al bisericii
Sf. Ion Botezătorul.

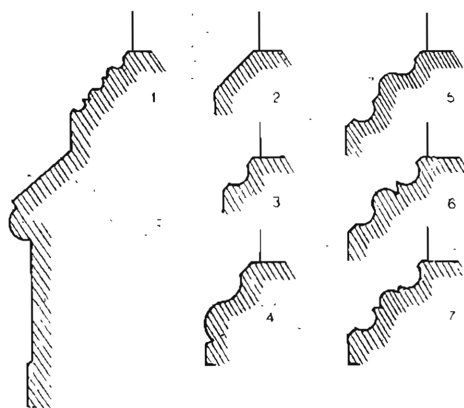


Fig. 208
Secțiuni de socluri cu profile gotice
existente la monumente
din epoca lui Ștefan cel Mare;
1. Piatra Neamț; 2. Cotnari;
3. Borzești; 4. Voroneț;
5. Războieni; 6. Hîrlău; 7. Tazlău.

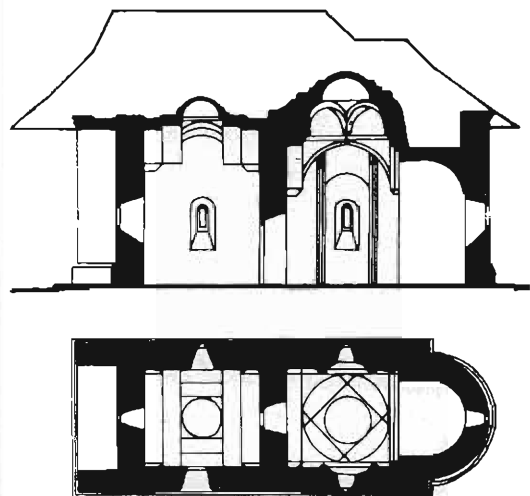


Fig. 209
Biserica din satul Arbore, secțiune și plan.

fice de boltire pentru a respecta pe deplin modelele din Moldova. Așa se explică faptul că altarul este acoperit cu o boltă stelară pe nervuri și că, în intenția meșterilor, naosul și pronaosul trebuiau să aibă bolți în cruce pe ogive, dovadă consolele încastrate în zid [99]. Ca și la Feleac, pietrăria fățuită și profilată este de o excelentă calitate, vădind prezența unor meșteri familiarizați cu limbajul decorativ al arhitecturii gotice. De remarcat este folosirea a două tipuri de portale: în arc frînt, pe fațada vestică, și dreptunghiular cu baghete încrucișate, între pronaos și naos. Acest sistem este caracteristic monumentelor din Moldova și trebuie înțeles la Vad ca fiind consecința unei cerințe a comanditarului.

Fig. 210
Arbore (jud. Suceava), biserica Tăierea capului Sf. Ion Botezătorul, vedere dinspre sud-vest.

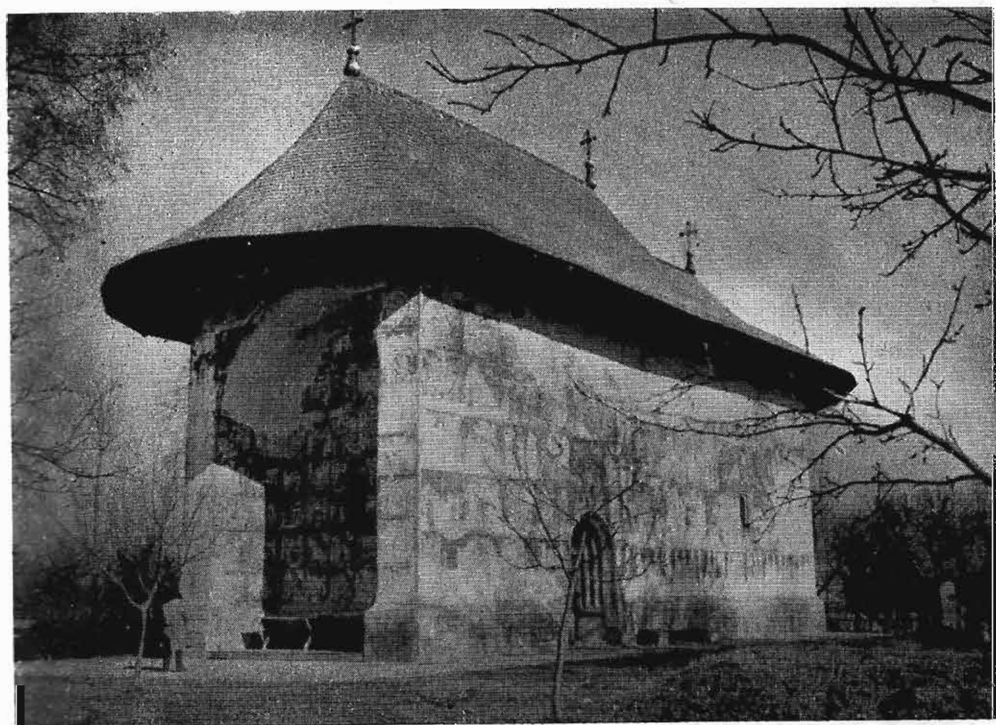


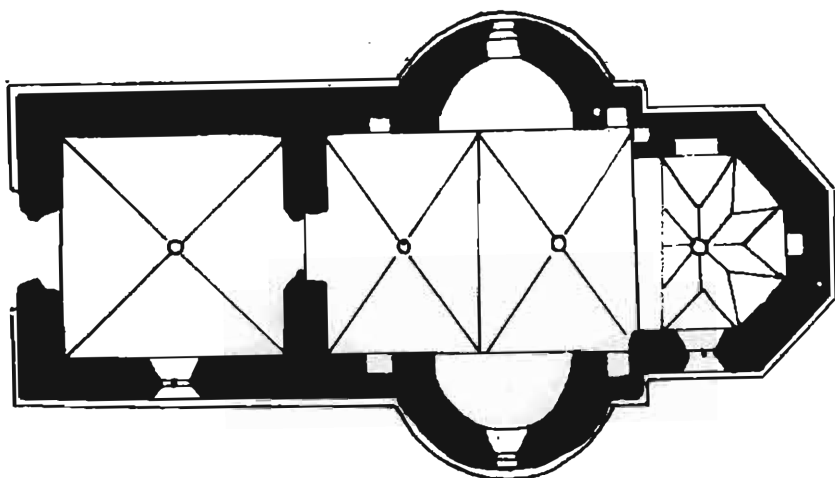


Fig. 211
Biserica mînăstirii Dobrovăţ, vedere dinspre sud-vest.

Fig. 212
Biserica lui Ştefan cel Mare de la Vad
(jud. Cluj),
vedere dinspre sud-est.



Fig. 213
Biserica de la Vad (jud. Cluj),
planul,
cu refacerea ipotetică
a bolților din naos și pronaos.



În ansamblu, cele două ctitorii transilvănene ale lui Ștefan cel Mare (cărora ar trebui să le adăugăm, fie și cu titlu informativ, dispărutele biserici ce fuseseră zidite de același voievod la Ciceu-Mihăești și Ciceu-Corabia) arată procesul de asimilare a arhitecturii gotice în mediul românesc din Transilvania, cu preluarea unor elemente devenite proprii sintezei din Moldova.

* * *

După moartea lui Ștefan cel Mare, în timpul urmașului său, Bogdan al III-lea (1504—1517), trebuie înregistrat ca fapt semnificativ construirea unui monument-discipol. Este vorba despre biserica Sf. Gheorghe din Suceava, din complexul mînăstirii Sf. Ion cel Nou. Destinată să găzduiască mitropolia Moldovei, biserica Sf. Gheorghe este o replică fidelă a bisericii Înălțării de la Neamț, fiind întru totul păstrate atît elementele de planimetrie, cît și cele de elevație.

Poposind în fața acestui monument, avem prilejul să facem o observație cu caracter anticipativ. În secolul al XVI-lea, sub semnul îndoitului prestigiu al necropolei lui Ștefan cel Mare de la Putna și a bisericii Înălțării de la Neamț, toate principalele biserici mînăstirești vor prelua tipul de plan triconc dezvoltat, cu gropniță și exonartex [100]. Dar testamentul arhitecturii din epoca lui Ștefan cel Mare nu s-a limitat doar la acest program de biserică mînăstirească. În continuare, sinteza bizantino-gotică, constituită pe fondul original al sensibilității artistice românești, va rămîne multă vreme activă și va stimula vreme de mai multe decenii fantezia creatoare a ctitorilor și constructorilor din Moldova.

Note

1. Giurescu, *Tîrguri*, p. 269 şi urm.
2. În documente, denumirea apare în limba germană *(Stadt Molde)* sau în latină *(Civitas Moldaviae, Civitas Moldaviensis, Moldavia)*, cf. Giurescu, *Tîrguri*, p. 183.
3. Teodoru R., *Baia.*
4. Mînăstirea din Rodna era premonstratensă.
5. Moisescu, *Catolicismul*, p. 87; C. C. Giurescu, *Tîrguri*, p. 188–189.
6. La 9 martie 1371, franciscanul Andrei era sfinţit episcop catolic al Siretului, iar biserica din localitate era ridicată la rang de catedrală (Giurescu, *Tîrguri*, p. 271).
7. Auner, *Siret*, p. 66.
8. Stoicescu, *Moldova*, p. 47.
9. Stoicescu, *Moldova*, p. 699–702; Balş, G., *Ştefan c. M.*, p. 158–160; Henry, *Moldavie*, p. 40–43; Vătăşianu, *Istoria*, p. 301–302; Ionescu, *Istoria*, I, p. 120–124; Vătăşianu, *Probleme*, p. 60; *Arte plastice*, I, p. 182–184.
10. Cu ocazia unor intervenţii mai vechi, unii contraforţi au fost suprimaţi. Recenta restaurare (1974–1975), condusă de arh. Ioana Juravlea, cu concursul arheologilor Lia Milencovici şi Adrian Bătrîna a restituit monumentului înfăţişarea originară.
11. Ionescu, *Istoria*, I, p. 120; Vătăşianu, *Istoria*, p. 302, cu reveniri în articolul *Probleme.*
12. Acest decor a fost descoperit cu ocazia restaurării din 1974–1975.
13. Henry, *Moldavie*, p. 42–43.
14. Vătăşianu, *Probleme*, p. 60.
15. Fundaţiile bisericii voievodale din Cuhea au fost descoperite de arheologul Radu Popa, în 1964 (Popa R., *Cuhea*, p. 515–517; Popa R., *Maramureş*, p. 224–227). O biserică similară a fost descoperită în satul Giuleşti-Maramureş (Popa R., *Maramureş*, p. 228–230).
16. Balş G., *Ştefan c. M.*, p. 14.
17. Romstorfer, *Suceava*; Vătăşianu, *Istoria*, p. 290–293; Nestor, *Suceava*, p. 235–257; Matei, Andronic, *Suceava;* Ionescu, *Istoria*, I, p. 113–114; Stoicescu, *Moldova*, p. 790–793.
18. Romstorfer, *Suceava*, p. 11; Vătăşianu, *Istoria*, p. 289–290; Diaconu, Constantinescu, *Şcheia;* Stoicescu, *Moldova*, p. 793–794.
19. Iorga, Balş, *L'art*, p. 45; Vătăşianu, *Istoria*, p. 293–294; Ionescu, *Istoria*, I, p. 111–112; Popa R. *Neamţ; Arte Plastice*, I, p. 181; Stoicescu, *Moldova*, p. 585–589.
20. Romstorfer, *Suceava*, p. 10–11; Vătăşianu, *Istoria*, p. 295–296; menţionată în 1387–1392, cetatea Ţeţina ar putea fi chiar mai veche (C. C. Giurescu, *Tîrguri*, p. 310–312).
21. În legătură cu relaţiile moldo-lituaniene pentru construirea cetăţilor, vezi: Vătăşianu, *Istoria*, p. 290, 295; Drăguţ, *Ceramica*, p. 35–36..
22. *Documente-Moldova*, XIV-XV, vol. I., p. 1–2.
23. Balş G., *Ştefan c.M.*, p. 135–136; Vătăşianu, *Istoria*, p. 302–304; Ionescu, *Istoria*, I, p. 148–153; Teodoru, *Triconc*, p. 31–36; *Arte plastice*, I, p. 185–187; Drăguţ, *Ceramica*, p. 33–34; Stoicescu, *Moldova*, p. 758–762.
24. Mai recent, în legătură cu această problemă, Theodorescu, *Bizanţ*, p. 292–312; idem, *Mileniu*, p. 195–196.
25. Giurescu C. C., *Tîrguri*, p. 227–230; *Repertoriul*, p. 27–37, 234–235; Nicolescu, *Arta*, p. 329–336; Stoicescu, *Moldova*, p. 358–359. Observaţiile privitoare la unele fragmente de arhitectură i-au fost prilejuite autorului de lucrările de restaurare începute în 1974.
26. Matei, *Bisericile*, p. 541–549.
27. Ipoteza, de dată recentă, aparţine cercetătorului ieşean N. Grigoraş (*Dolheşti*, p. 40–44).
28. Un indice cronologic al monumentelor medievale moldoveneşti a încercat N. Stoicescu (*Moldova*, p. 973). A fost omis însă documentul din 28 iulie 1428, prin care Alexandru cel **Bun** închina mînăstirii Bistriţa 50 de biserici, menţionîndu-le nominal. Desigur, cele mai multe erau de lemn, dar avem dreptul să presupunem că în întreaga ţară a Moldovei — în oraşe, tîrguri şi chiar în sate — existau numeroase biserici de zid.

29. Bătrîna, *Locuința*, p. 76.
30. Cercetări efectuate de arheologii Lia Milencovici și Adrian Bătrîna (1974–1976), încă nepublicate,
31. Auner, *Baia*, p. 407–408; Henry, *Moldavie*, p. 47; Vătășianu, *Istoria*, p. 311–312; Ionescu, *Istoria*, I, p. 154–155.
32. De remarcat că monumentul păstrează pe fațadele turnului resturi dintr-un decor mural pictat – se poate încă recunoaște figura sfîntului Cristofor (Drăguț, *Baia*).
33. Bassetti, *Vizitația*, p. 177; Bakšić, *Călătoria*, p. 245.
34. Cantacuzino, *Moldovița*, p. 79–84; Teodoru H., *Triconc*, p. 31–36; Balș Șt., *Cîteva date*, p. 85 86.
35. Cercetările arheologice efectuate de Lia Milencovici și Adrian Bătrîna (în 1974–1975) au demonstrat că biserica ctitorită de Alexandru cel Bun la mînăstirea Bistrița era un edificiu de mari dimensiuni, de plan triconc, cu cameră pentru morminte, interpusă între pronaos și naos (*Cronica săpăturilor arheologice efectuate de DPCN* – 1975, în M.I.A., 1975, nr. 2, p. 94).
36. Teodoru H., *Triconc*, p. 31; Drăguț, *Humor*, p. 8; Balș Șt., *Humor*, p. 6; Stoicescu, *Moldova*, p. 374–379. Prima construcție a mînăstirii Humor a fost fundată înainte de anul 1415, cînd este menționată într-un document.
37. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 124–129; Vătășianu, *Istoria*, p. 625–628; Ionescu, *Istoria*, I, p. 226-228; *Arte plastice*, I, p. 303–305; Grigoraș, *Dolhești*, p. 40–44.
38. Grigoraș, *Dolhești*, p. 44.
39. Fr. Engels, *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filosofiei clasice germane*, București, 1945, p. 63–64.
40. Chițescu, *Privire*, p. 71.
41. Amplificată succesiv de către Ștefan al II-lea (în 1440) și de pîrcălabul Stanciu (în 1454), Cetatea Albă era înzestrată cu noi ziduri de către Ștefan cel Mare, în 1476, cînd s-a construit și marea poartă, pe care a fost așezată pisania (Bogdan, *Inscripțiile*, p. 12; Nicorescu, *Cetatea Albă*, p. 26; *Repertoriul*, p. 217–219; Stoicescu, *Moldova*, p. 175).
42. Desigur, lucrările începuseră înainte și erau definitiv încheiate în vara anului 1476, cînd cetatea Sucevei a rezistat eroic asediului impus de puternica oaste a lui Mehmet al II-lea (Matei, Andronic, *Suceava*, p. 22–23).
43. Conform pisaniei săpate în piatră, care arată că zidul s-a terminat în anul 1479, în timpul pîrcălabilor Duma și Hărman (*Repertoriul*, p. 218).
44. *Repertoriul*, p. 220.
45. Multă vreme s-a crezut că această dată ar indica chiar construirea cetății (*Repertoriul*, p. 225). Cercetările arheologice au precizat că Cetatea Nouă a fost construită în 1466, în 1483 fiind executate doar lucrările secundare (Chițescu, *Privire*, p. 71–72).
46. *Repertoriul*, p. 225. Asemănarea planimetrică cu Cetatea Nouă a Romanului ar îngădui să se creadă că la Orhei a lucrat aceeași echipă de meșteri, deci și această cetate ar putea să dateze din preajma anului 1466 (vezi și Chițescu, *Privire*, p. 73).
47. Romstorfer, *Suceava;* Vătășianu, *Istoria*, p. 706–709; Nestor, *Suceava; Repertoriul*, p. 225–230; Ionescu, *Istoria*, I. p. 211–212; Matei, Andronic, *Suceava;* Chițescu, *Privire*, p. 74–75.
48. Restaurate, conform proiectelor arh. Gh. Sion, în anii 1974–1975.
49. Cu ocazia lucrărilor de restaurare, au putut fi precizate vechile funcțiuni ale încăperilor, de asemeni se conturează posibilitatea refacerii unor piese.
50. Materialul arheologic recoltat se păstrează în cea mai mare parte la Muzeul județean Suceava.
51. Se presupune că pe latura nordică se aflase chiar palatul domnesc (Matei, Andronic, *Suceava*, p. 24).
52. O asemenea balustradă, păstrată fragmentar, a fost descoperită în « cursa de șoareci » a cetății de scaun (Voitec, *Reflexe*, p. 37 cu reconstituire grafică).
53. În acest sens pledează și semnele de pietrar care au fost cercetate mai stăruitor în ultima vreme (Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 215–217, Winckel, *Introduction*, p. 124–261). O poziție netă în acest sens a adoptat arh. Mira Voitec-Dordea care, remarcînd buna calitate a pietrăriei profilate, presupune că meșterii principali proveneau de peste hotare, cu precădere din Transilvania și din țările germane (*Reflexe*, p. 58–89).
54. Popa, *Casa*, p. 43–66.
55. Remarcînd asemănarea acestor cahle cu cele din Transilvania și din Ungaria, Radu Popa presupune,

în mod justificat, că ele au fost fie importate, fie realizate la Suceava de meșterii transilvăneni (*Casa*, p. 60).

56. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 156–157; Henry, *Moldavie*, p. 71–72; Vătășianu, *Istoria*, p. 636; Ionescu, *Istoria*, I, p, 212–214; Constantinescu, *Putna*, p. 8. Cu ocazia recentelor restaurări (1970—1972), turnul tezaurului a fost readus la înfățișarea originară, prin îndepărtarea glacisului de zidărie, care îmbrăca jumătatea inferioară, către exteriorul incintei.
57. Asupra cercetărilor arheologice efectuate în 1969–1970, arheologul Nicolae Pușcașu nu a publicat decît o scurtă informare, însoțită de un releveu sumar al săpăturilor. Importantă este concluzia: biserica lui Ștefan cel Mare era aproape egală ca lungime cu biserica actuală, avea plan triconc dezvoltat, cu gropniță și exonartex-pridvor adosat edificiului inițial, cel tîrziu pînă la anul 1484 (Pușcașu, *Informare*, p. 70–72).
58. Pe baza cercetărilor arheologice și a unui releveu austriac descoperit în arhiva Mitropoliei Moldovei, se fac studii pentru reconstituirea reședinței de la Putna.
59. Balș G., *Ștefan c.M.* p. 21–23; Vătășianu, *Istoria*, p. 647–648; Ionescu, *Istoria*, I, p. 232.
60. Balș G., *Ștefan c.M.* p. 23–25; Vătășianu, *Istoria*, p. 637–638; Ionescu, *Istoria*, I, p. 232.
61. Ținînd seama de existența unei documentații complete, ca și de faptul că fundațiile se păstrează, autorul acestor rînduri a propus și susține în continuare refacerea ctitoriei lui Ștefan cel Mare, ceea ce ar fi un act de dreptate, cu profundă semnificație patriotică. Totodată s-ar restitui peisajului artistic al Moldovei un monument de înaltă valoare.
62. Problema originii și semnificația arcelor piezișe moldovenești au făcut obiectul a numeroase intervenții, bibliografia constituită fiind deosebit de bogată. Întrucît chestiunea nu intră în cîmpul de atenție al prezentei lucrări, nu vom stărui aici asupra ei. (O sinteză a dezbaterilor la Vătășianu, *Istoria*, p. 640–647; vezi și Ionescu, *Istoria*, I, p. 239–242).
63. Ideea apare pentru prima dată în *Arte plastice*, I, p. 300.
64. O prezentare detaliată a acestei probleme la Năstase, *La toiture*, p. 81–94.
65. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 27–30; Vătășianu, *Istoria*, p. 650–651; Ionescu, *Istoria*, I, p. 232.
66. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 31–36; Vătășianu, *Istoria*, p. 649–650; Ionescu, *Istoria*, I, p. 232.
67. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 47–57; Vătășianu, *Istoria*, p. 654–657; Ionescu, *Istoria*, I, p. 237–239. Înfățișarea actuală a bisericii din Hîrlău este rezultatul unei nefericite « restaurări » de la începutul veacului nostru.
68. Discuri smălțuite par a fi existat la Putna, de asemeni există la Voroneț, unde decorul inițial a fost acoperit de picturile executate în 1547.
69. În legătură cu această problemă, vezi: Drăguț, *Ceramica*.
70. Ionescu, *Istoria*, I, p. 240–241.
71. Pentru a accepta o influență armenească, ar trebui ca exemplele indicate – monumente datînd din secolele X–XIII – să fie mai apropiate de cele moldovenești, pentru a face posibilă o înlănțuire cauzală. În același timp ar trebui să existe oricît de palide indicii că bisericile armenești din Moldova dispuneau de boltiri asemănătoare cu cele din Caucaz. Considerînd numărul mare de elemente gotice la biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău – dovadă a prezenței unor meșteri de formație apuseană –, e greu de crezut că aceștia deveniseră agenții unor influențe caucaziene. Pare mai firesc să admitem că bolțile stelate moldovenești erau rezultatul confluențelor locale dintre arhitectura gotică și cea bizantină.
72. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 42–43; Vătășianu, *Istoria*, p. 659–660.
73. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 98–100; Vătășianu, *Istoria*, p. 665–674; Șt. Balș, Nicolescu, *Neamțu*.
74. În forma actuală, acoperișul este opera restaurării conduse de arh. Șt. Balș.
75. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 81–87; Henry, *Moldavie*, p. 115–116; Vătășianu, *Istoria*, p. 679–681; Ionescu, *Istoria*, I, p. 243–245.
76. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 75–76; Balș Șt., *Războieni*. Monumentul a fost restaurat în anii 1973–1974.
77. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 87–98; Henry, *Moldavie*, p. 113–115; Vătășianu, *Istoria*, p. 683–687; Ionescu, *Istoria*, I, p. 245–247.
78. G. Balș a remarcat că semnele lapidare indică apartenența meșterilor pietrari la o lojă derivată din aceea de la Strassbourg (*Ștefan c.M.*, p. 316–317). Personal apreciez că discuția asupra semnelor

lapidare – ca semnificație și cronologie – este încă prematură. Este necesară o susținută și metodică acțiune de inventariere a tuturor semnelor existente în toate țările europene și la toate monumentele, mari sau mici, o dată cu fiecare semn urmînd a fi inventariate și elementele specifice de tehnică și profile. Prelucrată în ordinatoare, o asemenea informație globală va permite, eventual, precizarea datelor de identitate și a activității marilor bresle, cu ramificațiile lor.

79. Balș G., *Ștefan c.M.* p, 133–139; Ghika-Budești, *Bălinești*; Henry, *Moldavie*, p. 58; Vătășianu, *Istoria*, p. 629–632; Ionescu, *Istoria*, I, p. 228–230.

80. De exemplu bisericile de lemn din Feteni, Opătești, Glîmbocu etc. (Pănoiu, *Biserici lemn*).

81. De exemplu bisericile de lemn din Drăghia, Bîrsăul Mare, Cizer, Luncșoara (Cristache-Schelettı, *Sălaj*, p. 31, 33, 35), Rebrișoara (Ionescu, *Arhitectura populară*, fig, 76).

82. De exemplu bisericile de lemn din Humoreni, Dorohoi, Colacu, Cervicești, Drăgușeni, Vama, Broșteni, Botoșana (Cristache-Elian, *Moldova*, p. 44, 45 46,).

83. Vătășianu, *Istoria*, p. 629, 633.

84. Vătășianu, *Istoria*, p. 545, fig. 500.

85. În mod special, de această chestiune s-a ocupat arh. Mira Voitec-Dordea (*Reflexe*, 35, 37, 40).

86. Vătășianu, *Istoria*, 548–549, fără observații asupra «pridvorului» de la parterul turnului.

87. Popa, *Bistrița*, p. 307–308; s-ar părea că și biserica din satul Unirea are același tip de turn-clopotniță cu pridvor.

88. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 154; Vătășianu, *Istoria*, p. 660–661.

89. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 151; Vătășianu, *Istoria*, p. 686.

90. Balș G., *Sec, XVI*, p. 201; Vătășianu, *Istoria*, p. 698–699.

91. Vătășianu, *Istoria*, p. 638.

92. Puig i Cadafalch, *Moldavie*; idem, *Les périodes*.

93. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 111–113; Vătășianu, *Istoria*, p. 687–688; Ionescu, *Istoria*, I, p. 247–248.

94. Balș G., *Ștefan c M.*., 11–113; Vătășianu, *Istoria*, p. 689–670; Ionescu, *Istoria*, I, p. 247.

95. Balș G., *Ștefan c.M.* p. 118–120; Vătășianu, *Istoria*, p. 688–689; Ionescu, *Istoria*, I, p. 220, 247–248. În anii 1975–1976, biserica fostei mînăstiri Dobrovăț a fost restaurată sub conducerea arh. Nicolae Diaconu. Cu acest prilej au fost îndepărtate cele trei turle care parazitaseră monumentul încă din sec. XVIII, fiind realizat un acoperiș unitar, conform siluetei din tabloul votiv.

96. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 130–132; Vătășianu, *Istoria*, p. 632–633; Ionescu, *Istoria*, I, p. 228, 230.

97. Vătășianu, *Istoria*, p. 567; Porumb, *Feleac-Vad*, p. 9–18. De adăugat precizarea că, in anul 1925, sub pretextul unei « restaurări », biserica a fost alungită cu un exonartex flancat de un turn-clopotniță, cu care prilej portalul vestic a fost montat în noua fațadă. Adaosul amintit este de stil neoromanic și contrastează foarte neplăcut cu vechiul edificiu.

98. Balș Șt., *Vad*; Vătășianu, *Istoria*, p. 567–569; Porumb, *Feleac-Vad*, p. 19–25. Și biserica din Vad a fost mărită in secolul XIX prin adăugarea unui exonartex supraînălțat cu o clopotniță de lemn. Restaurată în anii 1972–1975.

99. În prezent bolțile sînt semicilindrice. Cercetările arheologice efectuate de Mariana Beldie cu prilejul recentelor restaurări nu au găsit nici un fragment de boltă gotică (nervură, cheie de boltă), deci se poate presupune că după montarea consolelor s-a renunțat la executarea bolților plănuite.

100. Balș G., *Ștefan c.M.*, p. 170–175; Henry, *Moldavie*, p. 141–142; Vătășianu, *Istoria*, p. 674–679, Ionescu, *Istoria*, I, p. 353–354.

Partea a II-a



Pictura gotică
(SEC. XIV—XVI).

Meşteri peregrini, meşteri locali şi mesajul culorilor . . .

Spuneam, undeva mai sus, că, în condiţiile specifice de dezvoltare pentru arhitectura gotică din Transilvania, înălţarea unor monumente cu structuri măiestrit realizate şi bogat împodobite cu sculpturi sau vitralii nu a fost posibilă. Zidăria masivă a construcţiilor gotice transilvănene a păstrat principiul, de tradiţie romanică, al golurilor mici subordonate plinurilor, severitatea volumelor şi a suprafeţelor nude fiind atenuată doar de profilele de piatră ale ferestrelor şi portalurilor. Dar largile suprafeţe de zidărie rămase nedecorate ofereau o lesnicioasă cale pentru a compensa absenţa costisitorului aparat ornamental sculptat sau vitrat. Ele puteau fi acoperite cu picturi murale, gen artistic pentru care Europa medievală dispunea nu numai de o impresionantă tradiţie, dar şi de un mare număr de meşteri în căutare de lucru.

Începuturile cunoscute ale picturii murale gotice din Transilvania [1] se situează în primul deceniu al secolului al XIV-lea, aparţinînd aşadar acelei epoci de relativă prosperitate economică ce avea să genereze, peste puţin timp, impetuoasa afirmare a centrelor urbane locale. Pînă în prezent nu se ştie nimic despre eventualele realizări din domeniul picturii murale transilvănene în secolele XII—XIII. Dar dacă sînt avute în vedere numeroasele aspecte de instabilitate internă şi, de asemenea, slaba dezvoltare economică şi socială proprie acestui cadru cronologic, este firesc să se considere că pictura murală nu s-a putut manifesta decît întîmplător şi doar în legătură cu principalele centre ecleziastice locale — Oradea şi Alba Iulia — în care se aflau reşedinţe de episcopie. Împreună cu catedralele episcopale, ar mai putea fi luate în discuţie diversele mînăstiri aparţinînd ordinelor călugăreşti catolice pe care documentele le menţionează ca existînd în Transilvania, în secolele XII—XIII [2]. Din nefericire, nici un ansamblu de pictură murală datînd din epoca romanică sau din faza goticului timpuriu nu s-a păstrat pînă în zilele noastre, singurii martori care ar putea fi avuţi în vedere prezentîndu-se sub forma unor vagi urme de culoare pe tencuielile roase de trecerea implacabilă a timpului. Astfel de urme, existente la biserica evanghelică Sf. Mihail din Cisnădioara, la ruina bisericii romanice din Tămaşda (jud. Bihor), la biserica fostei mînăstiri Cîrţa, nu sînt de natură să demonstreze nimic concludent, pentru că nu oferă nici un reper de ordin stilistic sau cronologic.

Pe fondul unei atît de precare informaţii, primul monument în legătură cu care se poate începe prezentarea picturii murale gotice din Transilvania este biserica evanghelică din satul Homorod (jud. Braşov) [3]. Monument cu înfăţişare ciudată, operă a modificărilor succesive, impuse de lucrările de fortificare din secolele XV—XVI, biserica

din Homorod păstrează în încăperea de la parterul turnului răsăritean mai multe fragmente de pictură ce alcătuiesc o adevărată antologie a decorației murale medievale transilvănene. Resturi din stratul originar de pictură — acela care aderă direct la zidăria de piatră — se găsesc în absidă și pe peretele sudic al corului. În conca absidei este pictat « Iisus în glorie » *(Majestas Domini)*, stînd pe curcubeu într-o mandorlă de lumină, înconjurat de simbolurile celor patru evangheliști — așa-numitul tetramorf. De o parte și de alta a mandorlei, sînt vizibile figurile a doi heruvimi, apoi siluetele foarte șterse ale sfinților intercesori, Maria și Ion Botezătorul, sensul întregii compoziții fiind acela de rugăciune, conform binecunoscutei teme iconografice de origine bizantină *Deisis*. Sub această imagine, desfășurîndu-se pe registrul inferior al absidei, se află o friză în care apar cei 12 apostoli reprezentați sub arcade. Păstrat fragmentar, cu siluete șterse, cortegiul apostolilor formează împreună cu *Majestas Domini* o compoziție iconografică unitară, a cărei idee centrală este *Judecata de apoi* [4].

Pe peretele sudic al corului, resturile de pictură sînt atît de șterse încît citirea scenelor care alcătuiau decorul originar este cu deosebire dificilă. În lunetă mai poate fi totuși identificată reprezentarea lui *Iisus pe cruce*, iar în registrul inferior *Coborîrea de pe cruce*, *Pietà* și *Punerea în mormînt*.

Din cauza tehnicii întrebuințate, o pictură *al secco*, foarte puțin rezistentă, fragmentele păstrate sînt într-o stare precară de conservare și nu reușesc să evoce pe deplin aspectul originar al ansamblului mural. Totuși, elementele existente sînt îndestulătoare pentru a pune în evidență principalele aspecte de ordin stilistic și iconografic. Vom observa, în primul rînd, aspectul arhaizant al acestor picturi: pe un fond cenușiu-albăstrui, imaginile au fost executate într-o gamă restrînsă de brunuri și ocruri, factorul hotărîtor de expresie fiind desenul schematic și naiv, cu linii groase și egale ca duct. Recunoaștem aici caracteristici ale picturii romanice din grupul fondurilor deschise, foarte răspîndit în mediile provinciale ale Europei catolice. Dar, în același timp, se cer consemnate amprentele noului stil — goticul —, cu deosebire în friza de apostoli, poate opera unui alt artist. Decorația arcadelor, siluetele elansate ale turnulețelor dintre arcade, linia mai sprintenă, mai nervoasă, sînt aici semnele unei infuzii stilistice noi, conviețuirea cu formele tipic romanice constituind mărturia concludentă a fazei de tranziție.

Din cauza proastei conservări, datarea picturilor în discuție întîmpină numeroase dificultăți. Considerînd însă caracteristicile pronunțat romanice la care ne-am referit, ca și apariția elementelor gotice, știind că biserica însăși nu poate fi mai veche decît ultimul sfert al secolului al XIII-lea [5], este firesc să considerăm că ansamblul originar al picturilor murale de la Homorod a fost executat curînd după terminarea construcției, mai probabil în jurul anului 1300.

Reținînd această dată ca un util reper cronologic, este timpul să spunem că pictura de la Homorod are meritul de a marca pe teritoriul Transilvaniei o direcție artistică deosebit de reprezentativă pentru secolul al XIV-lea. Sinteza romanico-gotică remarcată aici, al cărei principal instrument de expresie este linia, a fost caracteristică în cadrul picturii gotice europene pentru așa-numitul stil linear-narativ, de largă răspîndire în mediile provinciale, ansambluri aparținînd acestui stil regăsindu-se deopotrivă în Franța, ca și în Italia, în Germania ca și în Polonia, de asemeni în Austria, în Ungaria, în Boemia și Slovacia, ca și în Transilvania [6].

La îndemîna meșterilor mărunți, lipsiți de o pregătire artistică pretențioasă, imaginile stilului linear-narativ echivalau cu o scriitură simplă accesibilă oamenilor din comunitățile sărace, care reușeau să înțeleagă astfel legendele sfinte. « Pictura este literatura analfabeților », spusese Walafrid Strabo, de la

Reichenau, unul dintre principalii inspiratori ai artei evului mediu, iar papa Grigore cel Mare, adresîndu-se unui episcop care declarase război imaginilor, sublinia că «picturile sînt așezate în biserici pentru ca acei ce nu știu să citească să citească pe ziduri ceea ce nu pot citi în cărți» [7]. Avînd un pronunțat caracter popular prin concepția naivă a reprezentării și puținătatea mijloacelor de expresie, pictura de stil linear-narativ a jucat într-adevăr rolul unei literaturi pentru analfabeți, preferința pentru ilustrarea legendelor biblice și hagiografice fiind una dintre caracteristicile sale definitorii.

Ținînd seama de cele arătate, este lesne de înțeles că stilul gotic linear-narativ a fost receptat cu ușurință în Transilvania secolului al XIV-lea, numeroase fiind ansamblurile realizate în acest stil. Integrat orizontului artistic local, el va deveni fondul-suport pe care, de-a lungul deceniilor, s-au grefat elementele caracteristice ale altor stiluri vehiculate în epocă de către meșterii peregrini. Practic, mijloacele de expresie ale stilului linear-narativ vor căpăta un caracter de permanență, ajungînd să se confunde în cele din urmă cu ceea ce în mod obișnuit se numește o artă populară. În legătură cu acest fenomen de progresivă provincializare și de rusticizare, mai trebuie observat că el nu este propriu numai unei anumite epoci istorice, dimpotrivă, își face apariția ca moment-limită în viața oricărui mare stil artistic, fie că este vorba despre romanic, despre gotic, despre Renaștere sau despre baroc. Dar nici un stil nu a fost de la început atît de aproape de spiritul artei populare ca stilul linear-narativ, tocmai pentru că el corespundea principial unui asemenea spirit.

Fig. 214
Homorod (jud. Brașov),
biserica evanghelică,
Iisus în glorie.



O dată cu considerarea expresiei formale, trebuie observat că programul iconografic al picturilor din absida bisericii de la Homorod se înscrie într-o tematică de largă circulație în Europa medievală [8]. De veche tradiție bizantină, reprezentarea lui *Iisus în glorie*, combinată cu cortegiul celor 12 apostoli constituie o referire directă la *Judecata de apoi*, această compoziție cu valoare simbolică fundamentală fiind preferată pentru decorația sculptată a catedralelor romanice și gotice, unde se regăsește mai ales la portalurile principale. La micile biserici de sat, care nu-și puteau îngădui luxul unor pretențioase portaluri sculptate, tema *Judecății de apoi*, ilustrată prin *Majestas Domini* și cei 12 apostoli, a fost adusă în spațiul absidei, fiind realizată cu mijloacele picturii murale. Treptat — fenomenul fiind deplin cristalizat curînd după anul 1300 — s-a ajuns la o generalizare a reprezentării *Judecății de apoi* în absidă și corul bisericilor provinciale, mijloacele curente de expresie fiind cele ale stilului linear-narativ.

Știind că nenumărate biserici europene aparținînd mediului rural sînt decorate cu compoziții iconografice asemănătoare și că la cele mai multe mijloacele de expresie aparțin stilului linear-



Fig. 215
Homorod, biserica evanghelică,
figuri de apostoli.

narativ, se poate afirma că a existat un cadru comun al picturii murale gotice provinciale și că, anterior apariției goticului internațional de curte, s-a cristalizat un stil gotic internațional al micilor centre, vehicularea lui la mare distanță fiind opera meșterilor peregrini.

Lipsa generală de interes pentru arta provincială explică de ce acest fenomen nu a fost niciodată studiat la scară europeană. În fapt, unitatea stilistică evocată mai sus permite considerarea de pe alte poziții a raporturilor artistice dintre țările recunoscute ca mari centre de artă și cele apreciate ca aparținînd provinciei. În Franța marilor realizări ale artei gotice, la numai cîțiva kilometri de strălucirea catedralelor ale căror turnuri domină pînă departe orizontul, pot fi văzute biserici mărunte, cu arhitectură modestă și decorate cu picturi murale surprinzător de asemănătoare cu acelea de la Homorod sau din alte monumente transilvănene. La Saint-Jacques-des-Guérets, la Lutz-en-Dunois, la Areines, la Villiers [9] și în alte mici localități franceze se păstrează picturi murale îndeaproape înrudite cu cele contemporane din Transilvania. Seria comparațiilor poate fi extinsă cu ușurință în Germania [10], Italia [11], Ungaria [12], Cehoslovacia [13], Polonia [14], Slovenia [15]. Nu este vorba aici neapărat despre influențe directe de la o țară la alta, fenomenul fiind explicabil mai degrabă prin condițiile asemănătoare de dezvoltare în anumite medii sociale, atît ca resurse materiale, cît și ca mentalitate.

În această perspectivă, este impropriu să se vorbească în evul mediu despre o

piramidă absolută a ierarhiilor artistice europene; configurația generală a faptelor prezintă mai degrabă aspectul unui întins fond comun, pe al cărui suport s-au înălțat vîrfurile locale, mai numeroase și mai autoritare în unele țări, cu densități mai reduse în altele. Înțelegerea realităților aici prezentate nu este, firește, de natură să revoluționeze istoria artei medievale, dar face posibilă recuperarea unui substanțial patrimoniu artistic îndelung neglijat sub eticheta disprețului ca fiind « provincial ». Ansamblul de pictură de la Homorod, oricît de ruinat, are deci meritul de a preciza participarea Transilvaniei la viața artistică europeană de pe o poziție care nu poate fi apreciată decît ca reprezentativă pentru mediile sociale în curs de afirmare.

Dar procesul dezvoltării picturii murale din Transilvania secolului al XIV-lea avea să se complice de timpuriu, ca urmare a importantelor mutații petrecute pe planul politic și în directă legătură cu ambițioasa afirmare a tinerelor centre urbane. În ianuarie 1301, prin moartea regelui Andrei al III-lea, dinastia Arpadienilor s-a stins, luptele pentru tronul vacant angajîndu-l și pe Carol Robert, prinț din ramura napolitană a casei de Anjou. Ostilitatea vehementă a nobilimii maghiare l-a determinat pe pretendentul angevin să-și aleagă ca primă reședință orașul Timișoara. Folosind o puternică echipă de meșteri pietrari italieni, Carol Robert a construit o cetate cu castel seniorial în care a rezidat efectiv din 1315 pînă în 1323, dovadă a neîncrederii sale în curtea de la Buda. Neîncrezător în vechea nobilime, energicul monarh a încercat să-și atragă simpatia vîrfurilor nobiliare și patriciatului orășenesc din Transilvania și Slovacia, acordîndu-le numeroase privilegii. Totodată, el s-a înconjurat de prelați, de cărturari și de artiști italieni, anii domniei sale inaugurînd o puternică deschidere către cultura și arta de la sudul Alpilor.

Atrași de împrejurările prielnice, numeroși meșteri peregrini originari din Peninsula Italică ajung pînă în colțurile izolate ale Transilvaniei și Slovaciei [16], mesajul artei lor contribuind la îmbogățirea limbajului local al culorilor. Desfășurat într-un interval de mai multe decenii, fenomenul pătrunderii influențelor italiene în Transilvania prezintă o configurație complexă datorată diferențelor de formație, a inegalităților dintre meșterii implicați în realizarea ansamblurilor de pictură și, deopotrivă, a varietății programelor iconografice impuse de comanditari. Dar, dincolo de acești factori de diferențiere, există un numitor stilistic comun: pretutindeni se recunosc ecourile din mediul nord-italian, cu particularități giottești și post-giottești, cu preocupări pentru realizarea modelajului formă-culoare, cu acea tipologie caracteristică, marcată de ochii în formă de amandă.

Primul monument care ilustrează, prin decorația sa murală, pătrunderea influențelor italiene în pictura transilvăneană este biserica romano-catolică din Ghelința (jud. Covasna) [17]. Edificiu de mici dimensiuni — de tip sală, cu tavan de lemn —, biserica din Ghelința a fost decorată cu picturi în preajma anului 1330, ansamblul mural care acoperă pereții navei fiind opera unui grup de patru meșteri.

Desfășurată pe două registre, partea cea mai importantă a decorației este situată pe peretele nordic al navei. Registrul superior a fost rezervat în întregime ilustrării *Legendei regelui Ladislau*, iar pe registrul inferior se desfășoară scene din ciclul cristologic, ciclu care începe pe peretele vestic și se termină pe peretele sudic, în vecinătatea arcului de triumf.

Legenda regelui Ladislau, care face obiectul mai multor suite murale din Transilvania și din Slovacia în secolele XIV—XV [18], este tratată în friză continuă, scenele înlănțuindu-se între ele, fără cezura obișnuită a chenarelor verticale, ceea ce sporește dinamica narativă a reprezentării. Episoadele înfățișate sînt următoarele: *Binecuvîntarea dată de episcopul din Oradea*, *Plecarea la luptă*, *Bătălia de la Chiraleș*, *Urmărirea cumanului*, *Lupta cu cumanul*, *Decapitarea cumanului*.



Fig. 216
Ghelnița, biserica romano-catolică
Legenda regelui Ladislau:
Lupta cu cumanul, Decapitarea cumanului.

Un larg brîu decorativ separă registrul superior de cel inferior pe întinsul căruia se desfășoară următoarele scene din *Patimi: Intrarea în Ierusalim*, *Cina cea de taină*, *Spălarea picioarelor*, *Prinderea lui Iisus*, *Biciuirea la stîlp*, *Răstignirea*.

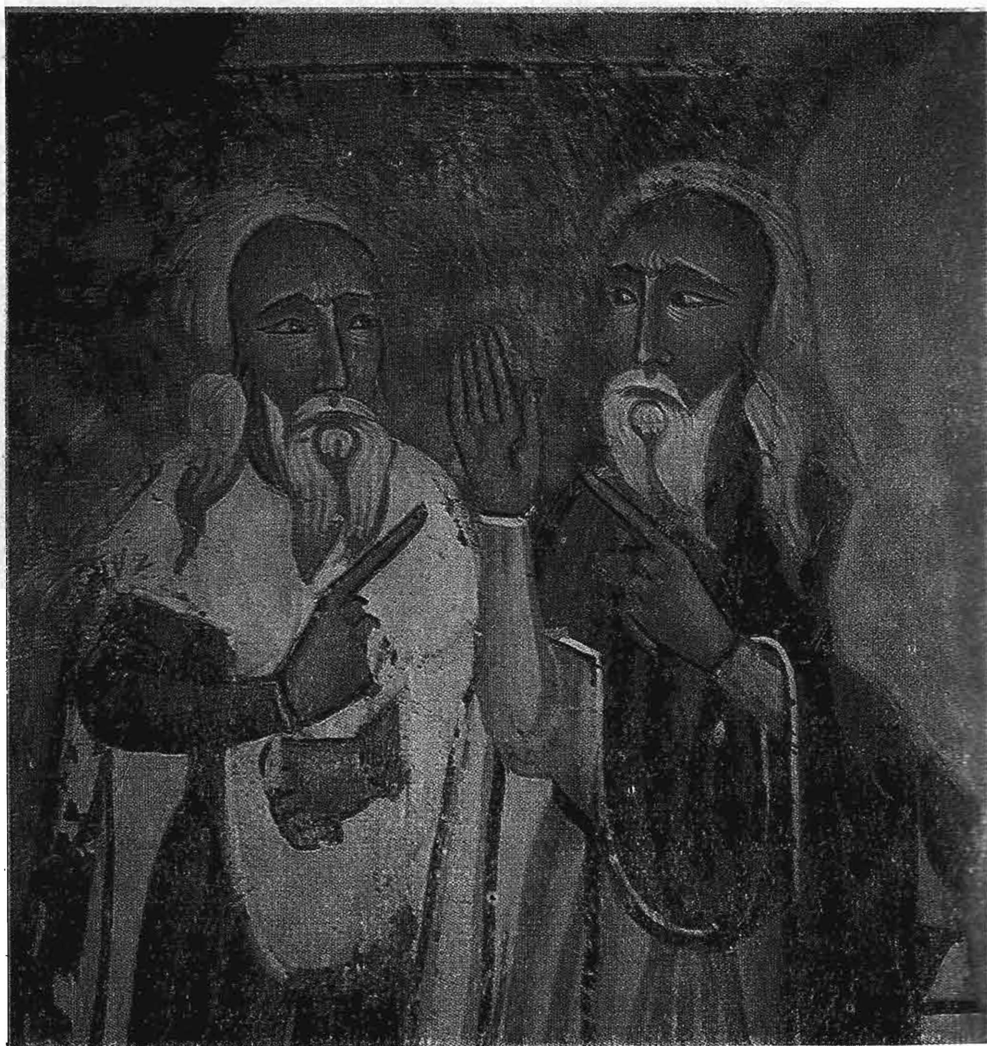
Din punct de vedere stilistic, picturile peretelui nordic de la Ghelința trădează un meșter cu o formație foarte complexă: el este îndatorat tradițiilor bizantine filtrate de scriptoriile occidentale, este hrănit de spiritul narativ al picturii nordice și este, mai cu seamă, tributar noilor descoperiri de limbaj ale picturii nord-italiene. Folosirea unei game cromatice bogate [19] și strălucitoare, într-o bună tehnică de frescă, modelajul formelor prin diferență de saturație a culorii, tipologia specifică cu ochii migdalați sînt indicii neechivoci ai apartenenței sale artistice de fond la mediul italian.

Trebuie remarcat că autorul picturilor în discuție se comportă diferit în cele două registre: în timp ce scenele din ciclul cristologic sînt mai aproape de schemele compoziționale tradiționale, ilustrarea legendei lui Ladislau pare mai liberă, mai degajată ca expresie. Este evident că această diferență de factură rezultă din noutatea problemelor cu care pictorul a fost confruntat: dacă pentru scenele biblice el era îndatorat să respecte anumite canoane, în cazul legendei regelui cavaler, a cărei iconografie era abia în curs de cristalizare, libertatea invenției a fost mai mare, de unde și expresia mai convingătoare a compozițiilor [26].

Dar autorul picturilor ce decorează peretele nordic al bisericii din Ghelința — sol al Peninsulei Italice — a fost însoțit de încă trei meșteri, aparținînd unor medii artistice diferite.

Pe peretele vestic se află scene din viața apostolului Iacob (registrul superior, imagini foarte degradate) și scene

Fig. 217
Ghelnița (jud. Covasna), biserica romano-catolică,
Intrarea în Ierusalim, detaliu.



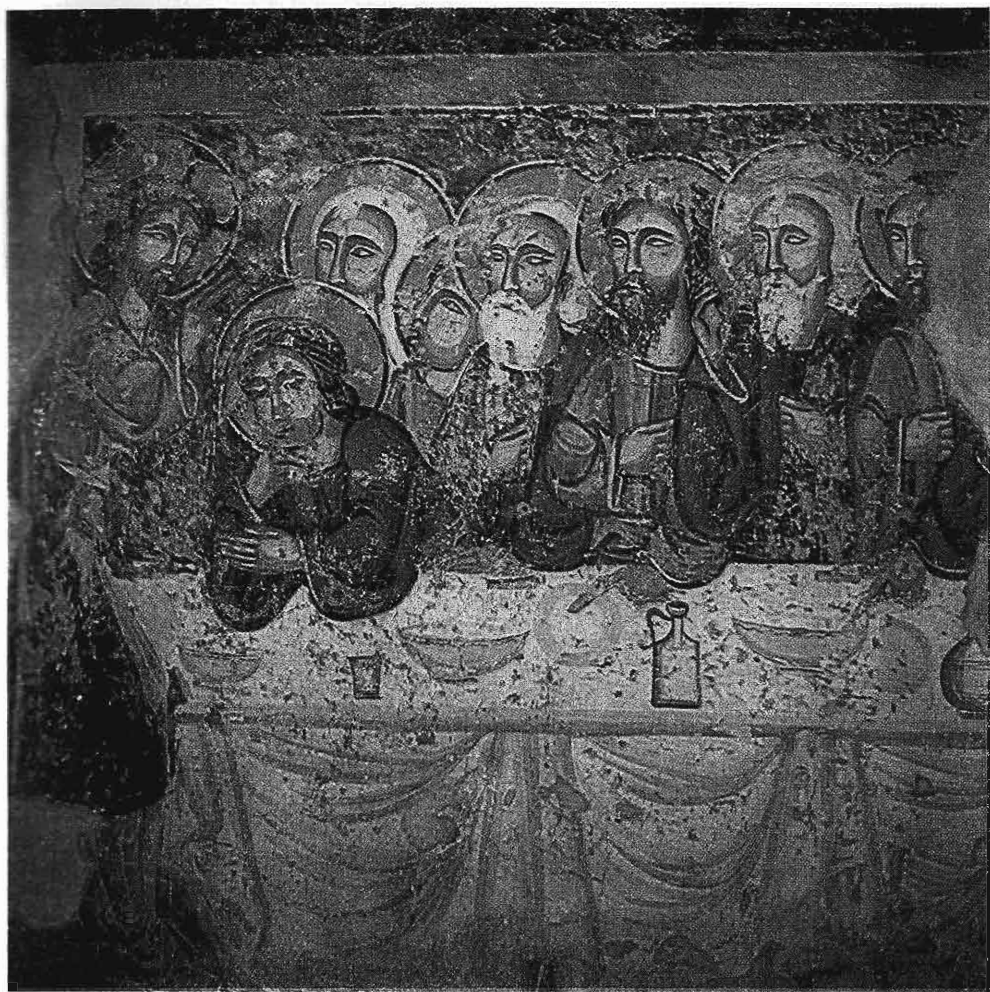


Fig. 218
Ghelnița, biserica romano-catolică,
Cina cea de taină.

din ciclul cristologic (registrul inferior, picturi păstrate fragmentar: *Fuga în Egipt*, *Uciderea pruncilor*, *Închinarea magilor*). Spre deosebire de meșterul peretelui nordic, autorul acestor picturi era profund îndatorat unei viziuni grafice. Folosind o gamă cromatică restrînsă, cu fonduri albe, cu desen negru și mult gri-bleu pentru veșminte, el pare să se fi format într-o ambianță nordică, acolo unde grafismul a fost întotdeauna predominant.

O poziție stilistică asemănătoare, dar mai clar exprimată, se regăsește la autorul picturilor din registrul inferior al peretelui sudic, pe care se desfășoară mai multe episoade din *Legenda sfintei Ecaterina din Alexandria*. Stilul grafic, integrat unei concepții narative, se asociază cu elemente de decor tipice pentru goticul nordic, cel mai concludent exemplu echivalent fiind pictura bisericii Sf. Ioan din Bressanone (Brixen)-Tirol, datată în al doilea sfert al secolului al XIV-lea [21]. Fig. 220

Așadar, în decorul mural al bisericii din Ghelința se întîlneau formele picturii tradiționale de stil linear-narativ cu cele ale picturii nord-italiene, contaminate la rîndul lor de spiritul gotic [22].

Fig. 219
Ghelnița biserica romano-catolică,
Răstignirea.

Fig. 220
Ghelnița, biserica romano-catolică,
Sf. Ecaterina în fața împăratului, detaliu.



Fig. 223.
Mugeni (jud. Harghita),
biserica reformată,
Martiriul Sfintei Margareta, detaliu.

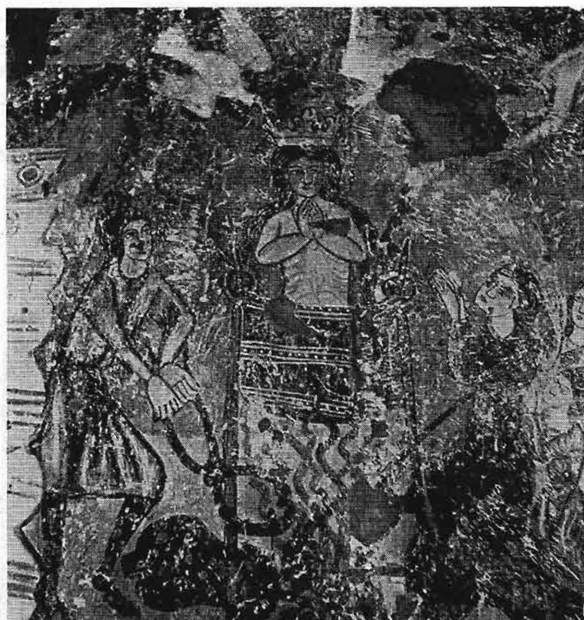


Fig. 221
Mugeni, biserica reformată,
Sf. Margareta chinuind diavolul.

Fig. 222
Mugeni, biserica reformată,
Martiriul Sfintei Margareta, detaliu.



Această conviețuire a celor două stiluri va deveni caracteristică pentru pictura medievală transilvăneană și se va prelungi vreme de mai multe decenii, pînă către sfîrșitul secolului al XIV-lea, cînd în peisajul artistic local se va insinua o nouă influență, aceea a goticului internațional de curte.

Pentru un timp, pînă către 1380, predominante vor rămîne realizările goticului linear-narativ, remarcabile fiind ansamblurile murale care decorează bisericile din Mugeni, Mălîncrav și Drăușeni.

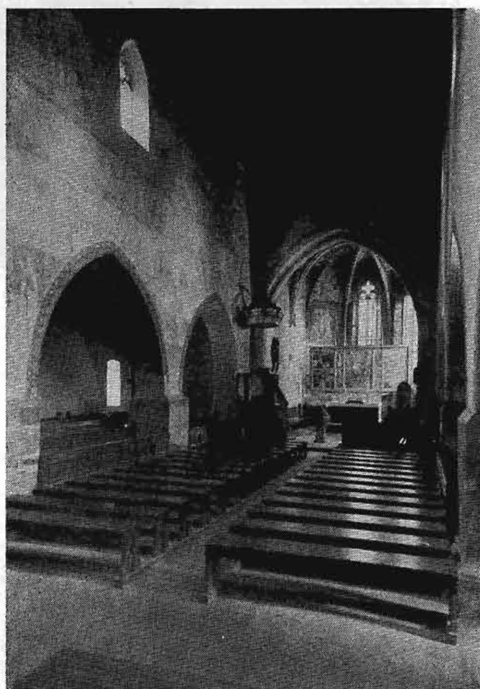


Fig. 224
Mălîncrav (jud. Sibiu), biserica evanghelică, vedere interioară.

Realizate în preajma anului 1350, cele mai vechi picturi ale bisericii reformate din Mugeni (jud. Harghita) [23] decorează registrele superior și median ale peretelui nordic din navă. Registrul superior mai păstrează doar fragmente disparate din legenda regelui Ladislau, notabile
Fig. 221–223 fiind imaginile care înfățișează momentele plecării la luptă și bătălia de la Chiraleș. Registrul median a fost rezervat unei amănunțite ilustrări a *Legendei sfintei Margareta din Antiohia*. Simplu, chiar stîngaci, dar deosebit de expresiv și pe alocuri în vervă, desenul este elementul definitoriu al acestor picturi, culoarea avînd doar un rol auxiliar. Anatomia personajelor este redată destul de nesigur și, fapt caracteristic, au ochii foarte mari, văzuți din față, chiar și atunci cînd figurile sînt desenate din profil. Tratarea schematică a anatomiei este salvată de vioiciunea mișcărilor sugestiv surprinse și care spun exact ceea ce artistul a dorit să povestească. Întregul farmec al picturilor de la Mugeni rezultă din calitatea de povestitor a artistului care, cu mijloace simple, a reușit să ilustreze două cicluri legendare deosebit de bogate. Cu o remarcabilă vioiciune a fost pictată bătălia de la Chiraleș. Meșterul anonim a știut să redea învălmășala sîngeroasă a luptei, amestecul confuz de luptători în diferite atitudini, cai cabrați sau căzuți la pămînt, fete răpite. În nici o altă compoziție murală, bătălia de la Chiraleș nu a fost atît de sugestiv ilustrată, chiar dacă — așa cum s-a arătat — pictorul de la Mugeni nu poate fi considerat un maestru.

Fiorul narațiunii străbate și picturile bisericii evanghelice din satul Mălîncrav (jud. Sibiu) [24], picturi situate pe peretele nordic al navei centrale și care constituie cel mai mare și totodată cel mai caracteristic ansamblu mural transilvănean aparținînd goticului linear-narativ. Desfășurat pe cinci registre, ansamblul prezintă o organizare iconografică bogată, cu 53 de compoziții, dintre care cîteva indescifrabile.

Registrul superior este consacrat ciclului *Genezei*, din « Vechiul testament », fiind ilustrat prin următoarele imagini: *Despărțirea luminii de întuneric*, *Facerea stelelor*, *Facerea vegetației*, *Facerea păsărilor, peștilor și animalelor*, *Facerea Evei*, *Adam și Eva în rai*, *Păcatul originar*, *Izgonirea din rai*, *Părăsirea raiului*, *Adam și Eva pe pămînt* (Adam sapă pămîntul, iar Eva leagănă copilul), *Cain și Abel aducînd jertfe*, *Cain omoară pe Abel*.

Registrul secund debutează cu o imagine cu caracter simbolic, destul de rar intîlnită, care înfățișează hotărîrea lui Dumnezeu-tatăl de a-și trimite fiul pe pămînt. Într-un medalion, Dumnezeu-tatăl, așezat pe un curcubeu, ține pe genunchi pe pruncul Iisus; acesta are în mînă un rotulus, legea cea nouă. În stînga este îngenuncheat arhanghelul Gavril. În continuare, registrul cuprinde obișnuita povestire a faptelor din « Noul testament »: *Bunavestire*, *Vizitația*, *Nașterea lui Iisus*, *Anunțarea păstorilor*, *Închinarea magilor*, *Irod poruncește soldaților să ucidă pruncii*, *Uciderea pruncilor*, *Fuga în Egipt*, *Prezentarea la templu*, scenă distrusă.

Cel de-al treilea registru începe cu o zonă foarte rău păstrată, în care mai poate fi totuși identificată *Cina cea de taină*. Mai departe pot fi descifrate scenele: *Prinderea lui Iisus*, *Judecata la Ana*, *Judecata la Caiafa*, *Judecata la Irod*[25], *Încoronarea cu spini*, *Judecata la Pilat (Ecce Homo!)*, *Purtarea crucii*, *Răstignirea*, *Iisus pe cruce*, *Înțeparea cu sulița*.

Registrul al patrulea cuprinde următoarele imagini: *Coborîrea de pe cruce*, *Pietà*, *Punerea în mormînt*, *Învierea*, *Noli me tangere*, *Necredința lui Toma*, *Înălțarea*, *Adormirea Maicii Domnului*, *Pedepsirea lui Iehonias*, *Înălțarea Mariei*, apoi cîteva zone deteriorate. Rău conservate sînt și imaginile care compuneau cel de-al cincilea registru; abia dacă se mai disting unele figuri de sfinți și fragmente din scene de martiriu.

Acoperite îndelungă vreme cu var, picturile de la Mălîncrav sînt în mare parte decolorate, dar povestirea care face obiectul lor este coerentă și ușor de urmărit, cu observația că desfășurarea scenelor pe registre are aspectul unei scrieri bustrofidonice: în registrul superior ordinea scenelor este de la stînga la dreapta, în registrul al doilea de la dreapta la stînga și așa mai departe.



Fig. 225
Mălîncrav, biserica evanghelică,
Purtarea crucii.



Fig. 226
Mălîncrav, biserica evanghelică,
Noli me tangere.

Împărțirea peretelui în panouri de mici dimensiuni, ca dealtfel stilul prevalent grafic, dovedește o influență a ilustrațiilor de manuscris contemporane, influență suprapusă în cazul de față peste vechi tradiții romanice, totul tratat într-o viziune rusticizantă. Influenței manuscriselor i se datorează și apariția costumului de epocă în scenele religioase, fenomen care obligă pictorul la o studiere continuă a realității înconjurătoare, implicînd transformarea semnificației religioase și oarecum abstracte a scenelor, cu introducerea unor accente sociale. Nu este greu de închipuit ce ecouri trezeau în mintea sătenilor care

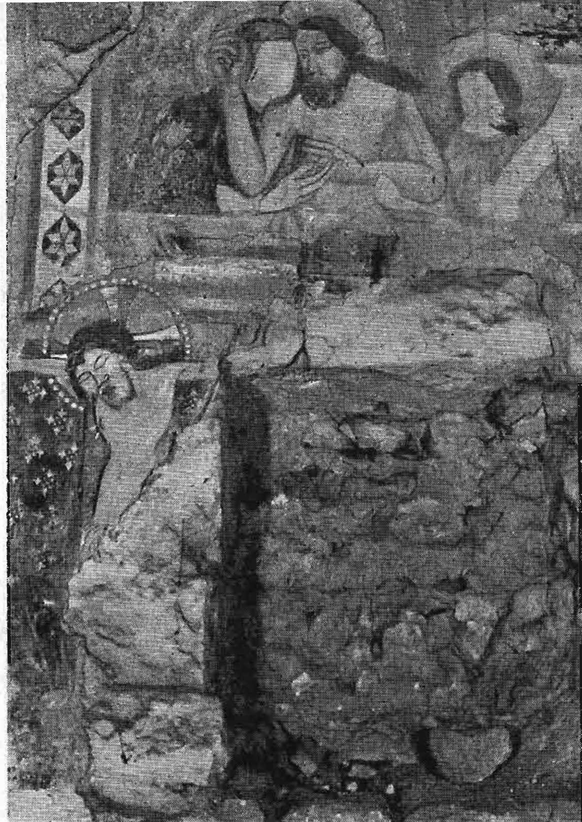


Fig. 227
Homorod, biserica evanghelică,
Isus arătîndu-şi rănile
(vir dolorum) şi *Crucifix.*

le priveau, scenele reprezentînd schingiuirea lui Iisus, pentru ei simbol de nevinovăţie, de către ostaşi îmbrăcaţi identic cu cei care năvăleau în casele lor, sau condamnarea nedreaptă ce o suferea din partea judecătorilor, care erau copia fidelă a acelora la care ei înşişi se jeluiau fără folos.

Pictorul are multe naivităţi şi stîngăcii în desen, ceea ce face ca unele scene, în special cele din *Geneză*, să aibă expresia frustă a unei opere de artă populară, asemănătoare tuturor producţiilor datorate meşterilor populari, din evul mediu pînă în epoca modernă. Aici, ca şi în arta populară, sinceritatea şi emoţia, cu care artistul se apropie de temă, conferă picturilor o putere de convingere şi un farmec deosebit. Unele scene, ca *Fuga în Egipt*, par luate direct dintr-un basm. La această impresie concură peisajul cu copaci stilizaţi naiv,

Fig. 228
Drăuşeni (jud. Braşov), biserica evanghelícă,
Sf. Ecaterina în faţa împăratului, detaliu.



asemenea unor ciuperci gigantice, și tratarea de o cuceritoare simplitate a figurilor, învăluite parcă într-o boare de poveste. Există o flagrantă coincidență stilistică între aceste picturi și acelea care decorează peretele de răsărit al sanctuarului bisericii din Čečejovce (Slovacia), datate în prima jumătate a secolului al XIV-lea [26]. Același desen naiv, aceleași contururi apăsate, aceeași factură populară în tratarea siluetelor, expresiv disproporționate, același sens anecdotic, aceeași atmosferă de basm. Această alăturare de exemple nu-și propune să demonstreze o eventuală contaminare directă. Devine însă tot mai evident — așa cum am încercat să demonstrăm mai sus — că la nivelul satelor, al micilor așezări, în condițiile date de relativa înapoiere economică, în Transilvania ca și în Slovacia, ca dealtfel pretutindeni unde condițiile social-economice erau asemănătoare, pictura s-a provincializat, s-a rusticizat, dobîndind caracterul unei arte populare. În atare împrejurări, elementele stilistice se diluează tot mai mult, încît la un

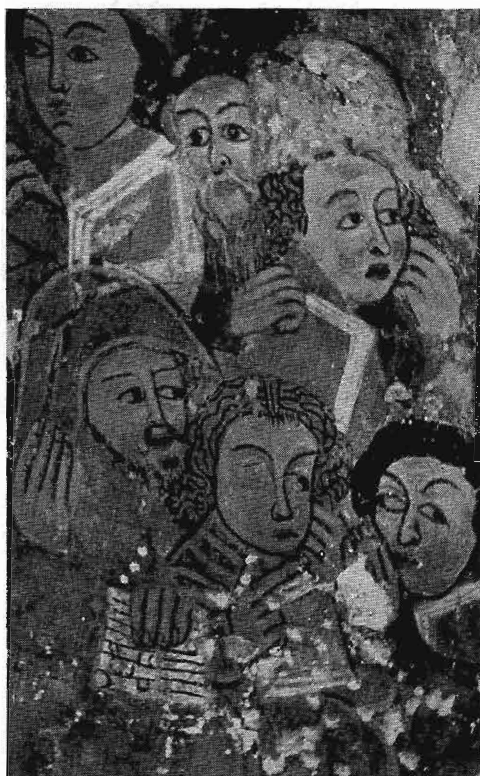


Fig. 230
Drăușeni, biserica evanghelică,
Disputa Sfintei Ecaterina cu filosofii din Alexandria, detaliu.

Fig. 229
Drăușeni, biserica evanghelică,
Disputa Sfintei Ecaterina cu filosofii din Alexandria, detaliu.



moment dat nu mai poate fi vorba nici despre o pictură romanică, nici despre una gotică. Este vorba, în ultimă instanță, despre o artă locală, constituită pe baza unor date specifice, artă care — tocmai pentru acest motiv — oglindește cu sporită claritate ambianța socială.

În cazul picturilor de la Mălîncrav sînt semnificative și contaminările cu formele stilistice și iconografice ale picturii bizantine, contaminare care în Transilvania putea fi înlesnită de mediul ortodox al românilor. Astfel, concepția iconografică a *Genezei*, ca și fondul alb pe care se desfășoară scenele — convenție cu caracter simbolic pentru a evidenția cadrul extraterestru al ciclului — sînt specifice artei de tradiție bizantină și ne vom întîlni cu aceste particularități în mod constant în pictura medievală românească, exemplele din Moldova

fiind prin excelență cunoscute. Specific bizantină este și redactarea scenei *Adormirii Maicii Domnului*, potrivit tipului iconografic denumit « Koïmesis », de asemenea *Pedepsirea lui Iehonias*, imagine pe care Louis Réau o considera ca fiind, prin excelență, proprie artei bizantine [27].

Stilul picturilor de care ne ocupăm este, considerat în ansamblul reperelor definitorii, decorativ și grafic, culoarea fiind întinsă în suprafețe plate, între contururile moi ale unui desen făcut doar din curbe, care identifică cu minimum de mijloace siluetele personajelor. Gama cromatică este destul de restrînsă: pe un fond jumătate brun-verzui (pămîntul), jumătate albastru-cenușiu (cerul), principalele accente sînt date de petele de roșu-cărămiziu ale hainelor și de verdele-crud al copacilor.

Făcînd parte, împreună cu picturile de la Mugeni, din aceeași familie stilistică, picturile navei centrale a bisericii evanghelice de la Mălîncrav ilustrează o fază mai evoluată a goticului linear-narativ, principala caracteristică în acest sens fiind încorporarea unor elemente din realitatea imediată, în special a costumelor de epocă. În ceea ce privește data execuției, picturile de la Mălîncrav se situează curînd după mijlocul secolului al XIV-lea.

Cam în aceeași perioadă, exprimînd în continuare aspectul bivalent al picturii murale gotice transilvănene, au fost realizate picturile bisericii reformate din Sîngeorgiu-de-Pădure (jud. Mureș) [28] — unde se mai păstrează doar o figură de sfînt episcop, cu un pronunțat caracter grafic — și imaginea *Pietà* din
Fig. 227 sanctuarul bisericii evanghelice din Homorod (jud. Brașov) [29], operă caracteristică pentru iradierea picturii nord-italiene.

Realizate ceva mai tîrziu, către 1375, picturile ce decorează peretele sudic al bisericii evanghelice din Drăușeni (jud. Brașov) [30] fac sesizabil un interesant proces de sinteză între cele două poziții stilistice. Pictînd *Legenda sfintei Ecate-*
Fig. 228—229 *rina din Alexandria*, meșterul rămas anonim, dar care se numea pe sine *magister*, s-a bizuit tot pe mijloacele tradiționale ale stilului linear-narativ, însă a recurs la o gamă cromatică mai bogată, cu încercarea să obțină unele efecte de modelaj. Fragmentele păstrate [31] evidențiază, ca principale caracteristici, pe de o parte, spontaneitatea, verva excepțională a execuției, iar pe de altă parte, factura populară. Este adevărat că desenul nu este un desen de școală, dar are o atît de mare forță de expresie încît definește cu exactitate fizionomiile și stările interioare ale personajelor. În scena disputei dintre Ecaterina și filosofi, gestul învățatului cu care discută este atît de sugestiv, încît rămîn neobservate degetele mîinii, care sînt șase în loc de cinci. Participînd direct la scenele reprezentate, artistul ia atitudine față de personaje, exprimîndu-și simpatia sau antipatia față de ele. Figurii nobile, plină de demnitate, a Ecaterinei îi sînt opuse figurile caricaturizate, luate în derîdere, ale filosofilor păgîni, unul dintre ei părînd a suferi de strabism divergent, desigur o aluzie la momentul de zăpăceală a întregului grup. Intenția caricaturală este încă și mai evidentă la redarea ostașilor și a călăilor, unul dintre aceștia avînd chiar un cap de porc. Ca și la Mălîncrav, elementele satirice se cer interpretate prin prisma contradicțiilor sociale din acel agitat secol al XIV-lea, cînd numeroasele mișcări locale nu făceau decît să anticipeze marea răscoală țărănească de la Bobîlna, care va izbucni cîteva decenii mai tîrziu.

Sinteza stilistică propusă de picturile de la Drăușeni s-a dovedit deosebit de rodnică, spre sfîrșitul veacului fiind realizate destul de multe ansambluri murale cu caracter bipolar — pe de o parte îndatorate tradițiilor linearismului popular, iar pe de altă parte, hrănite, fie și sumar, de inovațiile picturii nord-italiene. Accentuarea influențelor italiene trebuie considerată în cadrul unui fenomen mai larg, susținut de regalitate și de înaltul cler catolic, asupra principalelor sale realizări — dintre care unele depășesc hotarul veacului — urmînd a reveni ceva mai departe.

Un moment de o particulară importanță pentru complexul fenomen de eclec-



Fig. 231
Strei (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă, *Apostoli și Maria cu pruncul.*

Fig. 232
Strei, biserica ortodoxă, *Apostoli.*

tism și de sinteze stilistice, propriu acestei perioade, îl constituie picturile murale ce decorează biserica ortodoxă din satul Strei (jud. Hunedoara) [32]. Construită către sfîrșitul secolului al XIII-lea, biserica din Strei a rămas nedecorată vreme de mai multe decenii, împodobirea cu picturi producîndu-se abia în deceniul 1370—1380, ctitor probabil fiind cneazul Petru, fiul lui Zaicu, pe care documentele îl menționează în 1377, cu ocazia răsplătirii sale cu proprietățile a trei sate, *pentru credincioasă slujbă* [33].

Știind că în anii 1347—1380 cnezii români din Transilvania și Banat au participat la numeroasele campanii militare întreprinse de Ludovic cel Mare în Italia, unde acesta încerca să-și apere drepturile la succesiunea tronului napolitan, este firesc să considerăm că răsplata amintită a fost consecința destoiniciei în luptă a cneazului Petru [34]. Un argument în acest sens îl constituie tocmai picturile murale care decorează biserica din Strei, picturi a căror expresie stilistică nu s-ar putea explica fără participarea unui artist format în ambianța italo-adriatică. Deși ne aflăm într-un lăcaș ortodox, nu va surprinde nici iconografia încărcată de teme provenind din mediul catolic, cunoscut fiind faptul că arta veche românească a dovedit o mare capacitate de absorbție, fazele de împrumut fiind totdeauna urmate de originale sinteze autohtone. Asemenea împrumuturi erau cu atît mai firești în Transilvania secolului al XIV-lea cînd, pentru prima oară, mica nobilime română reușea să înlăture, măcar în parte, opreliștea — impusă de clerul catolic — de a zidi și înfrumuseța biserici de zid. Așadar, în dorința de a înălța lăcașuri reprezentative, ctitorii autohtoni erau nevoiți să recurgă și la serviciile unor artiști străini, așa cum s-a întîmplat și la Strei.



Fig. 233
Strei, biserica ortodoxă, *Nașterea lui Iisus*.

Nava bisericii păstrează mai multe scene din ciclul cristologic [35], martiriul celor patruzeci de mucenici [36], figuri



Fig. 234
Strei (jud. Hunedoara), biserica ortodoxă, *Maria cu pruncul (Glykophilousa)* și *Sfînta Nedelia.*

de sfinți — între care o remarcabilă imagine a sfîntului Nicolae —, iar deasupra arcului de triumf se află o reprezentare a *Buneivestiri*, în cadrul căreia a fost inserată și figura unui ctitor.

În altar, pe boltă, se află Iisus în mandorlă, încadrat de doi îngeri, iar pe pereți, în registrul superior, au fost Fig. 231–232
înfățișați cei doisprezece apostoli — așadar, în ansamblu, este vorba despre o

Fig. 235
Strei, biserica ortodoxă, figură de sfînt.

compoziție concepută în spiritul iconografiei occidentale, aparținînd, după cum am arătat și la Homorod, temei eshatologice a *Judecății de apoi*. Registrul inferior al picturilor din altar prezintă particularitatea, foarte rară, că pornește direct de la nivelul podelei, lipsind obișnuita friză a draperiilor. Pe suprafața acestui registru apar figuri de sfinți ierarhi (Calinic, Ion, Chiril, Petru, Nicolae), în colțul din dreapta al peretelui sudic fiind pictat și portretul meșterului Grozie cu siguranță conducătorul echipei de zugravi care au realizat decorul mural al monumentului. Fațadele de sud și de răsărit păstrează fragmente dintr-un decor mural ale cărui extensie și iconografie nu pot fi precizate, doar pe latura răsăriteană a altarului se mai recunoaște figura de mari proporții a sfîntului Cristofor [37].

Din punct de vedere stilistic, picturile bisericii din Strei sînt caracterizate, în primul rînd, de puternica prezență a elementelor italienizante. Mai evidentă
Fig. 233 în navă, unde a lucrat un meșter la curent cu inovațiile de limbaj și tipologie ale picturii giottești, influența stilistică italiană privește cu precădere modeleul cromatic — prin diferențe de saturație — de asemenea, construcția faldurilor și folosirea aureolelor plastice. Remarcabilă
Fig. 234 este *Fecioara cu pruncul*, o grațioasă mlădiță a stilului trecentist de nord, cu atît mai interesantă cu cît, din punct de vedere iconografic, ea exprimă nemijlocite legături cu tradițiile bizantine, fiind vorba despre o interpretare a *Maicii Domnului a tandreței* — « Glykophilousa ». Implicațiile iconografiei bizantine sînt dealtfel destul de numeroase în picturile navei, printre ele avînd a număra și modul de reprezentare a sfîntului Nicolae binecuvîntînd, încadrat de busturile lui Iisus și al Mariei.

Pornind, principial, de la aceleași premise stilistice, picturile din altar se caracterizează prin tratarea mai grafică și prin efectul decorativ al ansamblului. Figurile sînt puternic conturate, liniile au o scriere cursivă, definind în mod sintetic suprafețele și volumele. Așezați sub arcade — amintind un procedeu decorativ larg răspîndit în pictura medievală —, apostolii au atitudini variat-degajate, părînd a fi antrenați într-o susținută discuție, fiind vorba, deci, despre acel tip de compoziție cunoscut sub denumirea de *sacra conversatione*. Fețele apostolilor, mult stilizate, sînt ovale, cu maxilare puternice, cu părul desenat în linii paralele, cu ochii migdalați, larg deschiși, cu sprîncenele ridicate care imprimă expresiilor o notă de continuă mișcare. Foarte asemănătoare prin construcție, figurile sînt diferențiate doar prin elemente accesorii — unele au barbă, altele nu —, prin indicarea sumară a vîrstei. Culoarea este așezată în suprafețe plane, cu rare și timide indicații de volum: pete mai



Fig. 236
Vlaha (jud. Cluj),
biserica romano-catolică,
Iisus în mormînt (vir dolorum).

închise pentru pomeți și alternări de închis-deschis pentru falduri. Gama cromatică, destul de restrînsă, utilizează armonia cîmpurilor mari — fond ultramarin, arcaturi galbene, veșminte roșii, verzi și ocru, cu motive ornamentale simple (cercuri și puncte), figuri ocru-galben, cu ușoare intervenții de roșu, desen cu brun și alb,. Echilibrul cromatic, ritmica liniștită a gesturilor și a faldurilor cu curgere molatică, totul concură la unitatea decorativă a ansamblului, depășindu-se astfel servituțile implicate de diversitatea surselor de inspirație. Prin toate datele de ordin stilistic, picturile altarului din Strei se situează în lumea unei arte eclectice, în care tradițiile grafismului medieval nu s-au stins, în care influența goticului de curte abia dacă se recunoaște [38]. De asemenea, răzbat aici ecouri ale picturii trecentiste din nordul Italiei, sesizabile in tehnica frescei, în tipologia personajelor cu ochi migdalați, în bandourile decorative de tradiție cosmatescă.

Poziția stilistică a picturilor din altar se explică prin întîlnirea, într-un mediu artistic provincial, a mijloacelor de expresie devenite tradiționale, cu elemente inovatoare, încă neînțelese și neasimilate. Picturi întru totul asemănătoare ca expresie formală pot fi văzute la biserica din Murska Sobota (Slovenia), unde există o reprezentare a apostolilor în sanctuar, datată în jurul anului 1370 [39]. Mergînd pînă la identitate sînt asemănările cu teoria de apostoli care decorează presbiteriul biserici din Chyžné (Slovacia) datată în cel de al treilea sfert al secolului al XIV-lea [40]. Tot atît de frapante sînt asemănările cu picturile bisericii din Butoniga — peninsula Istria, unde regăsim, în presbiteriu, cortegiul apostolilor cu figuri caligrafiate, cu ochi mari, migdalați, cu gesturi liniștite [41]. Pretutindeni sînt de relevat formele eclectice și amprenta italienizantă care, în cele din urmă, localizează stilistic aceste picturi.

Încercînd să identificăm țara de baștină a celor doi pictori care au conlucrat la Strei, nu se poate să nu ținem seama de inscripțiile care însoțesc figurile. Forma *Iován* pentru Ion și prezența sfintei *Nedelia* (Duminica) îndreaptă atenția către zona Dalmației de nord și a Sloveniei, acolo unde toate datele stilistice amintite mai sus se întîlnesc la numeroase monumente, unde sînt caracteristice onomasticile Iovan și Nedelia, sfînta Nedelia apărînd curent și în iconografia locală [42]. De fapt, numai prin prezența unor pictori veniți din această zonă pot fi motivate stilistic atît picturile din altar, cît și cele din nava bisericii din Strei.

Ansamblul mural de la Strei, deși opera unor meșteri peregrini, veniți din părțile Adriaticii, ilustrează un moment deosebit de important din procesul de asimilare în mediul artistic transilvănean a influențelor picturii italiene. El reprezintă, în același timp, un reper foarte prețios pentru procesul de integrare în morfologia locală a repertoriului de forme propriu noilor valuri stilistice din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, inclusiv a unor elemente provenind din goticul internațional de curte, elemente care au contribuit la accentuarea eclectismului stilistic. Participarea pictorilor itineranți a fost hotărîtoare în acest sens, dar, deocamdată, trebuie consemnat faptul că în ultimele două decenii ale secolului al XIV-lea au fost executate numeroase picturi murale, o pondere însemnată revenind meșterilor locali.

La Cluj, unde viețuia pictorul Nicolae, tatăl vestiților sculptori Martin și Gheorghe, pare să se fi constituit o școală locală de pictură căreia i se atribuie, verosimil, picturile fragmentare ce se păstrează în biserica romano-catolică din Vlaha (jud. Cluj) [43]. Mai bine conservate sînt picturile de pe peretele de răsărit al sanctuarului, *Răstignirea* și *Iisus în mormînt (vir dolorum)*, totul încadrat de un larg chenar cu motive cosmatești [44]. Expresia stilistică este rezultatul unei originale sinteze în care construcțiile liniare se prevalează cu precădere de experiențele goticului german, în timp ce suprafețele colorate încearcă modulări de tip italian. Reprezentativă este în primul rînd *Răstignirea* Fig. 236



Fig. 237
Sînpetru (jud. Brașov), capela cetății țărănești, *Alegoria carității.*

care preia o veche schemă iconografică, de largă răspîndire la sudul și la nordul Alpilor, fiind mult vehiculată prin intermediul manuscriselor. Trupul lui Iisus cade greu, descriind o linie șerpuită ce amintește de faimosul crucifix pictat de Cimabue pentru biserica San Francesco din Arezzo. La Vlaha, expresia de durere este mai accentuată, datorită brațelor încordate și capului căzut pe umărul drept. Maria întinde spre răstignit mîinile încleștate într-o atitudine de disperare, în timp ce apostolul Ion meditează îndurerat, cu o evanghelie în mîna stîngă și cu obrazul sprijinit în palma dreaptă. Figurile sînt scunde și îndesate, înfășurate în draperii bogate și ușor agitate, conform tendințelor decorative ale goticului tîrziu, caracteristică fiind în acest sens și caligrafierea convențională a figurilor, cu sprîncenele arcuite în jos. Totul se decupează pe fondul ultramarin al cerului și pe fundalul unui zid crenelat, aluzie la zidurile Ierusalimului, solul fiind alcătuit din stînci plate, cu contur festonat, cîte una pentru fiecare figură. Gama cromatică este caldă, cu multe nuanțe de ocru și roșu-de-pămînt, cu brun și alb.

Databile în penultimul deceniu al secolului al XIV-lea, picturile de la Vlaha se cer considerate într-o familie mai largă de opere, în care prezența meșterilor autohtoni se recunoaște cu ușurință, dincolo de numeroasele elemente de împrumut, principala carac-

teristică a momentului artistic fiind eclectismul, pe fondul accentuării influențelor italiene. Sînt notabile în acest sens fragmentele de pictură păstrate la Fizeșul Gherlei [45], Tileagd [46], Valea Crișului [47], Cristuru Secuiesc [48], Mediaș [49], Nima [50], Cricău [51], Dorolț [52], fragmente de mai mică importanță sau cunoscute doar documentar (fiind între timp distruse ori văruite), aflîndu-se la Băgaciu [53], Otomani [54], Filea [55], Chilieni [56], Iermata Neagră [57].

Încununarea procesului de sinteză dintre tradițiile locale, constituite pe fondul stilului linear-narativ, cu participarea influențelor italiene, are loc către sfîrșitul secolului al XIV-lea, într-o epocă în care asistăm și la intensificarea circulației meșterilor veniți de la sudul Alpilor. Monumentul care ilustrează în modul cel mai concludent sinteza amintită este capela funerară a bisericii fortificate din Sînpetru (jud. Brașov) [58]. Avînd aspectul unei mici încăperi dreptunghiulare, boltită în cruce pe ogive, capela din Sînpetru păstrează, aproape întreg, un ansamblu de picturi murale a căror compoziție iconografică gravitează în jurul ideii *Judecății de apoi.*

Pe peretele de răsărit, în registrul superior, se află o reprezentare a *Încoronării Mariei*, hramul de odinioară al capelei, înlocuind în noua iconografie catolică imaginea *Adormirii Maicii Domnului*, preferată de lumea bizantină; scena încoronării are la Sînpetru o compoziție simplă: pe un tron larg, asemănător unei lavițe, sînt așezați Iisus și Maria, iar de o parte și de alta se află cete de îngeri care aduc cîntare de laudă. Doi îngeri în vestminte albe susțin două făclii monumentale, un alt înger însoțește corul ceresc cu sunete de țiteră, în timp ce Iisus așează coroana pe capul plecat al Mariei. Un larg brîu decorat cu motive cosmatești separă registrul superior de cel inferior, pe care a fost figurată, în mod concentrat, grădina Paradisului. În mijloc se află Iisus binecuvîntînd, încadrat de ceata sfintelor călăuzite de Maria, și de ceata sfinților călăuziți de Ion Botezătorul și de apostolul Petru, cu cheia. În

Fig. 238—239

Fig. 238
Sînpetru,
capela cetății țărănești,
Iisus judecător.



Fig. 239
Sînpetru,
capela cetății țărănești,
Îngeri.



partea opusă, pe peretele vestic, a fost înfățișată alungarea diavolilor: loviți de arhanghelul Mihail, ajutat de trei îngeri, diavolii se prăbușesc în gura larg-căscată a monstrului Leviathan, întruchipare a infernului [59]. Pe peretele sudic a fost zugrăvită martirizarea diaconului Ștefan. Două grupuri de fanatici, cu figuri caricaturizate — conform principiului amintit la Drăușeni —, aruncă cu pietre în sfîntul îngenuncheat care primește cu seninătate supliciul, ridicînd brațele către porțile deschise ale cerului, unde îl așteaptă Iisus. Pe un lung filacter era scrisă rugăciunea sfîntului (inscripție ștearsă în cea mai mare parte).

Peretele nordic este acoperit cu mai multe imagini, fiecare constituind o ilustrare simbolică a credinței, a carității pînd minunea transformării pîinii sfințite în « corpul divin ». În partea stîngă, ocupînd aproape jumătate din suprafața registrului median, se află o alegorie a carității: un bărbat și două femei, în costume de orășeni, împart hrană și veșminte unor nevolnici, săraci și schilozi. Actele de milostenie ușurează chinurile sufletelor ce se pîrjolesc în flăcările iadului — figurat ca un cazan mare în colțul compoziției —, un suflet fiind chiar pe cale să fie mîntuit. Făcînd pandant acestei scene, în dreapta se află arhanghelul Mihail cu balanța dreptății, cîntărind sufletele (*Psichostasis*).

Dacă ultima imagine se regăsește adesea în arta medievală a Transilvaniei, sculptată sau pictată, celelalte sînt deosebit de rare, chiar unice, prezența lor



Fig. 240
Sîntana-de-Mureș (jud. Mureș), biserica reformată,
Ana întreită cu fericitele neamuri.

și a justiției. În registrul superior, preotul săvîrșește taina transsubstanțierii, ținînd ostia deasupra unui potir așezat pe masa altarului. El este asistat de un grup de îngeri, în timp ce dumnezeu apare din nouri și binecuvîntează. Momentul următor al liturghiei se află reprezentat în panoul central al registrului median: deasupra ostiei s-a așezat figura minusculă a lui Iisus, întruchi- în capela de la Sînpetru fiind totuși explicabilă în legătură cu rosturile funerare ale acesteia. În mod deosebit atrage atenția *alegoria carității*, pentru care, în Transilvania, poate fi invocat un interesant corespondent tematic, la vechea biserică românească din Sîntămărie-Orlea [60], un alt exemplu analog aflîndu-se și în biserica fostei mînăstiri minorite din Levoča (Slovacia) [61].



Fig. 241
Sîntana-de-Mureș, biserica reformată,
Sf. Ana (detaliu din fig. 240).

Considerate în general [62], picturile de la Sînpetru fac evidentă prezența unui artist cu experiență, sigur pe el, dar cu posibilități restrînse de expresie. Desenul este, potrivit tradiției, viguros și simplu, figurile sînt construite liniar, fără subtilități căutate, decupîndu-se pe fondul ultramarin care asigură și unitatea tonală a ansamblului. Paleta cromatică este alcătuită în principal din roșu, brun și ocru, acordurile amintind cu precădere pictura italiană din « trecento », aceeași obîrșie avînd-o și bandourile decorative cosmatești. Modelajul cromatic este încă timid, timide fiind și contaminările cu goticul de curte, de la care au fost preluate doar cîteva elemente ornamentale — ca, de exemplu, norii stilizați asemenea unor panglici.

Atît cît pot fi judecate cu ajutorul puținelor fotografii care s-au păstrat, picturile dispărutei biserici ortodoxe din satul Șeghiște (jud. Bihor) [63] aparținuseră aceleiași familii stilistice, ilustrînd ca și picturile de la Strei, fenomenul absorbirii în mediul românesc a unor bilitate din secolul al XVIII-lea. Stratul cel mai vechi, care se păstrează fragmentar în altar, permitea identificarea, în partea de est a absidei, a două figuri de apostoli cu evenghelii în mîini. Pare probabil deci ca pe pereții altarului să fi fost reprezentat cortegiul de apostoli,



Fig. 242
Sîntana-de-Mureș,
biserica reformată,
Maria Salomé (detaliu din fig. 240).

modalități de expresie picturală aparținînd artei gotice. Materialul documentar existent permite să se vorbească despre suprapunerea mai multor straturi de pictură, ultimul datînd cu proba- temă iconografică care — așa cum s-a arătat — s-a bucurat de o largă răspîndire în pictura medievală în Transilvania. Desenul era schematic, rusticizat, dovadă a procesului de asimilare în

rîndul meșterilor locali. Datarea, ipotetică desigur, are în vedere asemănările formale cu diverse alte picturi transilvănene, realizate către anul 1420 sau curînd după acesta, epoca fiind prin excelență favorabilă confluențelor artistice.

Una dintre cele mai valoroase realizări ale sfîrșitului de veac — cînd pe teritoriul Transilvaniei se interferau atîtea ecouri artistice iscate de marile centre ale Italiei, Germaniei și Boemiei — este neîndoielnic pictura murală ce decorează biserica reformată din satul Sîntana-de-Mureș (jud. Mureș) [64]. Păstrată fragmentar, ea oferă încă destule elemente pentru a fi considerată ca opera unui bun meșter italian, unul dintre cei mai importanți artiști străini care au lucrat în țara noastră în timpul evului mediu.

Pe peretele vestic fusese pictată o *Judecată de apoi* din care se mai păstrează doar două fragmente, cel mai mare, situat în partea superioară, cuprinzînd figurile a trei apostoli așezați pe o bancă — așadar un detaliu din tribunalul ceresc, care avea în mijloc figura lui Iisus judecător. Pe intradosul arcului triumfal sînt resturile unor medalioane cu busturi de profeți, unul singur apare intact [65], remarcabil pentru nobila înfățișare a personajului, un bărbat cu oval prelung și barbă neagră, care ține un filacter în mîini.

Fața răsăriteană a arcului triumfal a fost rezervată ilustrării *Pildei fecioarelor înțelepte și a fecioarelor nebune.* Temă iconografică de largă popularitate în evul mediu, deseori asociată *Judecății de apoi*, datorită substratului său eshatologic, această pildă apare frecvent în decorația portalelor unor mari abații și catedrale [66], de asemenea în pictura murală a bisericilor de sat, fiind de regulă situată — ca și la Sîntana-de-Mureș — pe arcul triumfal [67]. Medalioanele sînt circulare, cu excepția a două de tip cvadrilobat, formă caracteristică ornamenticii gotice, trecută din manuscris in repertoriul reliefurilor și al picturilor murale [68]. Pictorul anonim pare să fi manifestat o secretă simpatie pentru



Fig. 243
Sîntana-de-Mureș,
biserica reformată,
Inger (detaliu din fig. 240).

Fig. 244
Sîntana-de-Mureș,
biserica reformată,
Fecioară nebună.



fecioarele nebune pe care le-a înfățișat în plenitudinea frumuseții, cu expresii luminoase, singurul indiciu al păcatului fiind candela răsturnată.

Pe latura de răsărit a stîlpului sudic, care susține arcul triumfal, se păstrează un fragment dintr-o compoziție care îl înfățișa pe sfîntul Ludovic așezat pe tron. Regele Ludovic al IX-lea, al Franței (1226—1270), canonizat curînd după moartea sa, fusese adoptat ca patron al casei dinastice angevine de la Buda, în vremea cînd pe tron se afla Ludovic I (1342—1382). În semn de omagiu adus regelui suzeran, figura sfîntului patron a pătruns în iconografia teritoriilor subordonate regatului maghiar, deci și în Transilvania, unde s-a bucurat de o relativă popularitate, poate și pentru că Ludovic I a acordat o specială atenție nobilimii locale care l-a sprijinit în campaniile militare, întreprinse în Italia și în Balcani [69]. La Sîntana-de-Mureș, Ludovic cel Sfînt fusese reprezentat așezat pe tron, îmbrăcat cu o mantie albă, prinsă cu o agrafă pe umărul drept, purtînd în mîna dreaptă un sceptru cu floare de crin — atributul său caracteristic.

Cea mai importantă zonă de picturi păstrate din ansamblul original se află pe pereții absidei: mijlocul peretelui este ocupat de o reprezentare a temei iconografice *Ana întreită cu fericitele neamuri*,
Fig. 240—242 în partea stîngă apare apostolul Petru cu cheia, iar în partea dreaptă apostolul Pavel cu sabia, alături de care a mai fost înfățișat încă un apostol, fiind vorba deci de un rest din cortegiul discipolilor lui Iisus.

Compoziția care dă măsura calităților artistice ale autorului anonim este *Ana întreită cu fericitele neamuri*, operă de o surprinzătoare complexitate iconografică și de o remarcabilă reușită a execuției. În centrul imaginii, sfînta Ana a fost înfățișată ca o puternică zeitate protectoare, desfășurîndu-și amplu mantia sub care se adună cele trei fiice ale sale cu fiii lor: Maria cu Iisus, așezați în fața Anei, cu care formează grupul principal — « întreit » —, Maria Cleophé cu Iacob cel Mic, Iosif cel Drept, Simon și Iuda, în dreapta, și Maria Salomé cu Ion și Iacob cel Mare în stînga [70], de o parte și de alta a grupului principal, doi îngeri aduc laudă cîntînd din lăute. Dată fiind schema compozițională aproape identică cu aceea pentru *Maica ocrotitoare*, s-a crezut că modul cu totul original de reprezentare a *Anei întreite* la biserica din Sîntana-de-Mureș s-ar explica printr-o contaminare cu tema amintită [71]. În realitate este vorba despre o imagine de sine stătătoare, o amplificare a temei tradiționale a *Anei întreite*, imagine care s-a impus în plastica secolului al XIV-lea în legătură cu popularitatea în creștere a cultului Anei, în special în țările germanice. Potrivit unei legende apocrife medievale, Ana ar fi fost căsătorită de trei ori, cu Ioachim, cu Cleophas și cu Salomas, avînd de fiecare dată cîte o fiică: Maria, Maria

Fig. 245
Sic (jud. Cluj), biserica reformată,
Regele Ludovic cel Sfînt.



Cleophé și Maria Salomé. Maria, căsătorită cu Iosif, a născut pe Iisus, Maria Cleophé, căsătorită cu Alpheu, ar fi născut patru fii, dintre care trei au devenit apostoli, iar Maria Salomé, căsătorită cu Zebedeu, ar fi născut alți doi viitori apostoli [72]. Reprezentarea Anei cu toți descendenții formează un nou tip iconografic — o adevărată glorificare a sfintei Ana ca rădăcină imediată a lui Iisus și a principalilor săi discipoli. Prototipul compoziției de la Sîntana-de-Mureș nu este pînă în prezent identificat, singurele reprezentări care pot fi invocate ca termen de comparație aflîndu-se la biserica romano-catolică din Turnišče (Slovenia — 1389) [73] și la biserica evanghelică din Mălîncrav (jud. Sibiu — cca 1400) [74]. Observînd că în Occident reprezentarea Anei cu întreaga sa familie a devenit curentă abia la

Fig. 246
Sic, biserica reformată,
Sf. Nicolae.



începutul secolului al XVI-lea [75], vom aminti că artistul care i-a consacrat cea mai prețioasă operă a fost Quentin Metsys.

Dar, mai mult decît marele interes pe care îl poate suscita noutatea iconografică a compoziției în discuție, se cer puse în evidență calitățile sale artistice cu adevărat remarcabile. Pe ecranul întunecat — ultramarin, aproape negru — al fondului lipsit de orice element de decor peisagistic, siluetele personajelor se degajă cu robustețe, modelajul aproape sculptural al formelor fiind subliniat prin puternicul contrast deschis-închis dintre figuri și fond. Utilizînd o paletă restrînsă — cu mult alb, roz, roșu-englez, umbro, verde-smaragd, galben —, servită însă de o linie suplă și precisă și, mai ales, de o remarcabilă știință a modelajului, artistul anonim, un maestru italian desigur, deși tributar unei viziuni compoziționale hieratice, este, în mod evident, exponentul acelei epoci artistice care prefața marea redescoperire a omului din secolul Renașterii. Figurile femeilor sînt rotunjite cu căldură, nu fără senzualitate, expresiile pline de viață fiind străine de spiritualitatea ascetică a artei bizantine și de zbuciumul mistic al goticului nordic. Deosebit de armonioase sînt figurile celor doi îngeri, muzica pe care vor să o sugereze părînd a vibra în aripile larg desfășurate. Fig. 243

Comentatorii picturilor de la Sîntana de Mureș au făcut în mod frecvent referință la legăturile stilistice cu pictura italiană din a doua jumătate a secolului al XIV-lea [76]. Că autorul acestor picturi este un meșter italian — sau de formație italiană — pare neîndoielnic, dar stilul său are o structură mai complexă, explicabilă prin contaminări cu experiențe artistice de la nordul Alpilor. Astfel, este demnă de luare aminte asemănarea tipologică care există cu figurile din scena *Buneivestiri* a maestrului din Heiligenkreuz (Austria), de fapt un francez peregrin, îndatorat artei pariziene din vremea lui Charles V [77]. Arhanghelul *Buneivestiri* de la Heiligenkreuz are atît figura, cît și aripile dese-

nate la fel cu îngerii din compoziţia *Anei întreite* de la Sîntana, înrudirea stilistică fiind evidentă; în esenţă este vorba despre un ecou al goticului internaţional de curte care, la monumentul de pe Mureş, a fost reinterpretat cu sensibilitatea şi mijloacele unui pictor italian. Faptul nu surprinde dacă se are în vedere eclectismul general al picturilor datorate meşterilor peregrini al căror rol a fost foarte important în stabilirea unei ambianţe artistice europene cu repere comune, dincolo de varietatea specifică centrelor locale [78].

Din decorul pe care — ţinînd seama de relaţiile documentare — avem dreptul să-l considerăm a fi fost strălucit, al catedralei romano-catolice din Oradea nu s-a păstrat decît un mic fragment de frescă, depus în muzeul din Esztergom [79]. Înfăţişînd o figură de sfînt cu aureolă plastică (în relief), fragmentul în cauză poartă indubitabil amprente stilistice nord-italiene, proprii unui meşter de bună formaţie, dar nimic nu justifică atribuirea lui vreunuia dintre marii pictori invitaţi să lucreze pentru curţile de la Praga şi Buda: Tommaso da Modena sau Niccolo di Tommaso. Destul că un asemenea martor este în măsură să ne convingă că în Transilvania timpului activau nu numai artişti de secundă categorie, ci şi reprezentanţi de vază ai centrelor italiene, ceea ce va fi favorizat procesul de transplantare a inovaţiilor de limbaj elaborate în peninsulă.

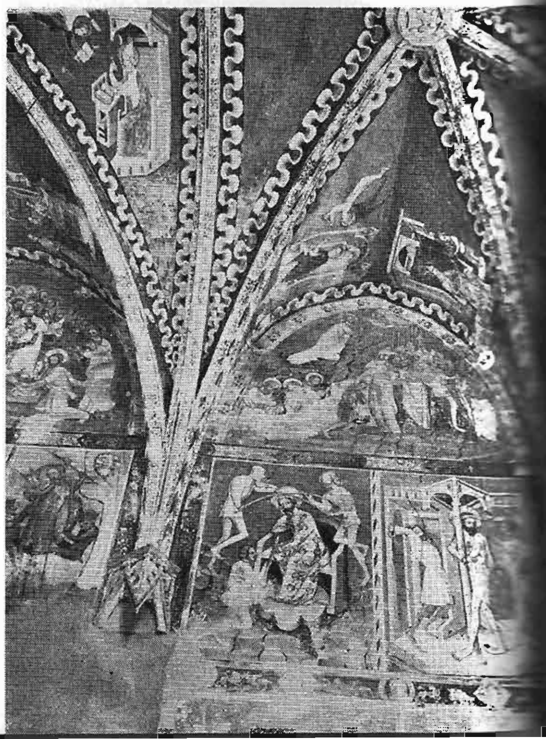
Aparţinînd unui meşter local, beneficiar al noului val de influenţe italiene —, picturile ce decorează biserica reformată din Sic (jud. Cluj), deşi păstrate fragmentar, prezintă un real interes, atît din punct de vedere iconografic, cît şi stilistic [80].

Deasupra arcului triumfal a fost pictată *Judecata de apoi*: în mijloc tronează Iisus în mandorlă, asistat de doi îngeri şi avînd la picioare doi înviaţi din morţi. În dreapta sa apare, ca de obicei, Maria, principalul intercesor al omenirii, acest rol fiind pus în evidenţă prin reprezentarea sfintei ca *Maică ocrotitoare*, cu numeroşi credincioşi adunaţi sub deschiderea amplă a mantiei sale. În con-



Fig. 247
Mălîncrav (jud. Sibiu),
biserica evanghelică,
corul şi absida cu altarul poliptic.

Fig. 248
Mălîncrav, biserica evanghelică,
scene din ciclul cristologic.



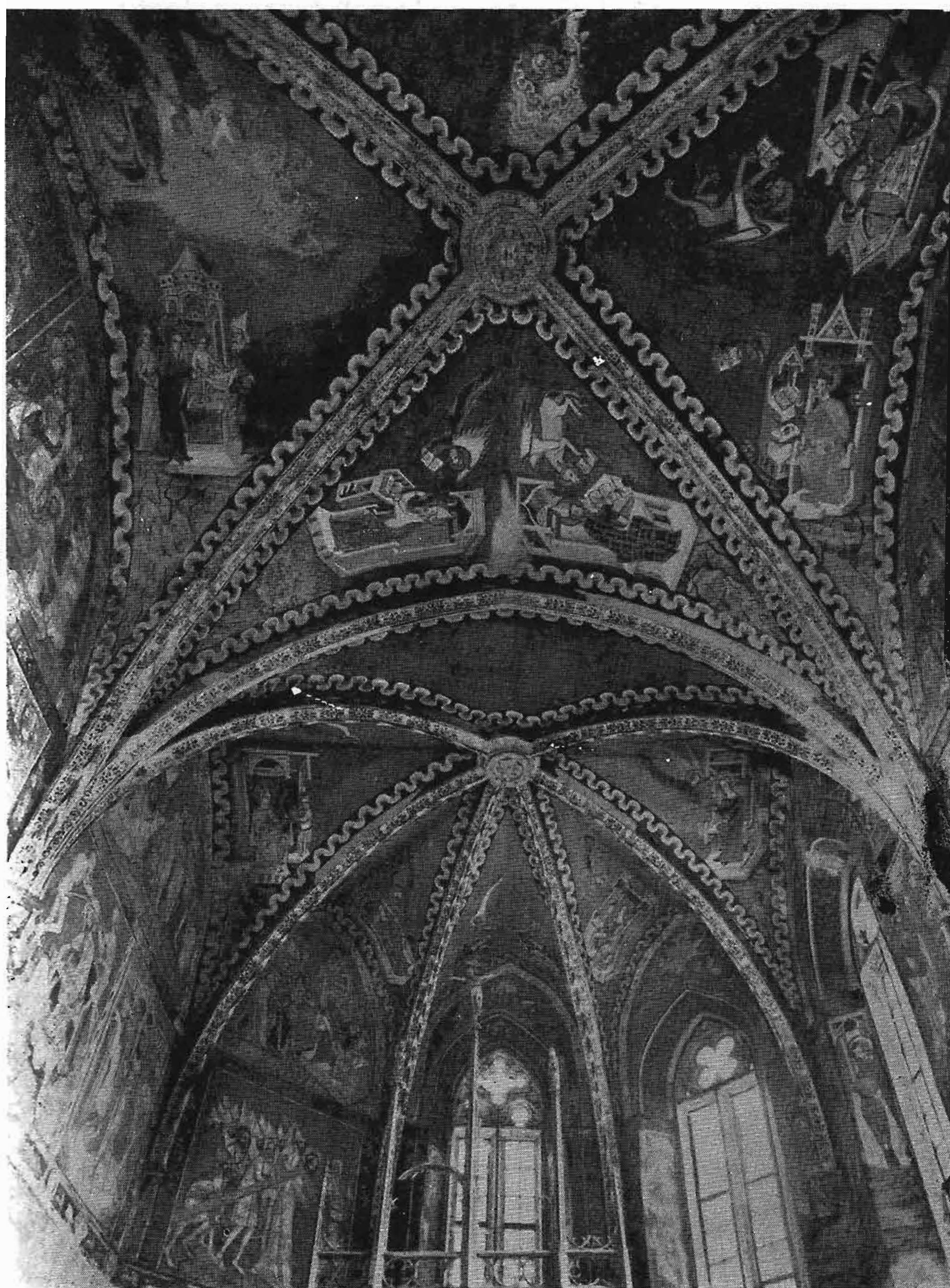


Fig. 249
Mălîncrav,
biserica evanghelică,
vedere a bolților pictate
din cor și absidă.

tinuare, pictura e foarte rău conservată, dar încă se mai descifrează figura apostolului Petru care conduce un grup de mîntuiți spre cetatea raiului. În partea opusă, arhanghelul Mihail izgonește pe păcătoși în gura monstrului Leviathan.

Stîlpii despărțitori de nava laterală sudică au fost decorați, pare-se, cu o
Fig. 245–246 întreagă teorie de sfinți, dintre care mai persistă doar cîteva figuri: un sfînt



Fig. 250
Mălincrav, biserica evanghelică,
Incoronarea cu spini.

episcop — probabil Nicolae [81] —, regele Ludovic al IX-lea cel Sfînt purtînd sceptrul cu floarea de crin, Margareta din Antiohia cu balaurul, încă un sfînt rege și două sfinte, dintre care una, identificată neconcludent, ar fi Ana.

În capela sudică, numeroase fragmente mărunte sînt martorii unui ansamblu odinioară unitar, a cărui iconografie se descifrează cu greutate. Pe peretele nordic, în partea stîngă, fusese o *Judecată de apoi* [82], iar în dreapta se vede sfîntul Nicolae potolind furtuna pe mare și salvînd o corabie plină de călători. Sub această scenă se află primul episod din *Legenda sfintei Ursula:* despărțirea acesteia de tatăl său în vederea pelerinajului spre Roma. Ilustrarea ciclului legendar continua probabil pe peretele răsăritean — unde picturile au dispărut —, pe peretele sudic păstrindu-se momentul în care cortegiul de fete condus de Ursula ajunge în fața zidurilor Romei, acolo fiind întîmpinate de un episcop. Tot pe peretele sudic, în cîmpurile celor două lunete delimitate de linia bolții, au existat cei patru sfinți doctori ai bisericii catolice, dintre care abia se mai disting Ieronim și Grigore cel Mare. Din pictura de pe boltă, degradată și ea, se mai păstrează, în zona centrală a jumătății de vest, figura lui Iisus, iar în colțul de nord-est vulturul, simbolul evanghelistului Ion, în celelalte colțuri fiind firesc să presupunem că existau celelalte simboluri ale evangheliștilor.

Beneficiind de un program iconografic destul de complex, picturile de la Sic vădesc o particulară atracție pentru ciclurile narative, reamintind de tradiții mai vechi, și o obsesivă repetare a temelor eshatologice. Execuția este în general modestă, principalul mijloc de expresie fiind desenul energic și sugestiv, deși simplu ca factură, lipsit de virtuozitatea specifică unui meșter instruit. Gama coloristică este limitată: ultramarin pentru fond, brun și roșcat, alb, puțin ocru și foarte puțin verde-acid. Pe plan stilistic se remarcă asimilarea tot mai profundă a morfologiei și sintaxei proprii picturii italiene: brîuri decorative de inspirație cosmatescă, tipologie sudică, modelaj cromatic. Toate acestea sînt subordonate unei viziuni locale hrănită de tradiție, permițîndu-se astfel identificarea fără echivoc a unui autor transilvănean, poate un clujan, așa cum propusese cîndva prof. V. Vătășianu [83].

Fig. 251
Mălincrav, biserica evanghelică,
Purtarea crucii.





Fig. 252
Mălîncrav, biserica evanghelică,
Iuda spînzurat.

În ultimul deceniu al secolului al XIV-lea, alături de fertilizantele impulsuri italiene, pictura transilvăneană a înregistrat și o puternică pătrundere de forme stilistice proprii goticului internațional de curte care atingea, către 1400, limitele expansiunii sale. Rolul de intermediar în difuzarea goticului de curte revenea, pentru zona de răsărit a Europei, regatului Boemiei, pe atunci cea mai dinamică formație politică din polimorful Imperiu romano-german. Cunoscută încă din timpul domniei împăratului Carol al IV-lea de Luxemburg — remarcabil fiind ansamblul mural din capela mînăstirii Sazava (cca. 1370) —, morfologia goticului de curte triumfă la curtea pragheză a lui Vaclav al IV-lea, mare iubitor de manuscrise miniate. Sub influența miniaturilor, ale căror savant decorativism se asociază gustului pentru eleganță și rafinament

Fig. 253
Mălîncrav, biserica evanghelică, *Sf. Gheorghe.*



Fig. 254
Mălîncrav, biserica evanghelică, *Iuda primind arginții trădării* (detaliu).

tipologic, au fost realizate mai multe ansambluri de pictură murală, reprezentativ pentru momentul stilistic fiind, în primul rînd, cel din biserica Sf. Iacob din Libiš [84]. Din Boemia, unde fusese în mod consistent îmbogățit cu nuanțe stilistice germanice și locale, limbajul pictural al goticului de curte a trecut în Slovacia, unde poate fi regăsit la Ludrova sau la Levoča, următorul popas fiind în Transilvania. Tradiționalele legături economice dintre orașele transilvănene și cele din zonele miniere ale Slovaciei explică activa circulație a meșterilor și artizanilor de diferite tipuri, identitățile unor manifestări artistice meritînd o statornică cercetare. Pe fondul acestor legături nu este deloc surprinzător să întîlnim goticul de curte, trecut prin filiere cehe și slovace, instalat în cîteva monumente din Transilvania, în anii de dinainte și de după 1400.

Primul și cel mai important ansamblu mural care ilustrează această nouă confluență artistică a fost realizat pentru împodobirea corului și absidei bisericii

Fig. 247 evanghelice din Mălîncrav (jud. Sibiu)[85]. Aşa cum am avut prilejul să arătăm, acest monument, o basilică cu trei nave şi turn-clopotniţă pe latura vestică, a fost construit la începutul secolului al XIV-lea, într-o viziune arhitectonică profund îndatorată tradiţiilor romanice. Către sfîrşitul aceluiaş secol, din iniţiativa familiei Appa, al cărui nume este săpat pe cheia de boltă a absidei, partea de răsărit a fost refăcută gotic tot atunci fiind înlocuite şi ancadramentele ferestrelor corpului basical, ceea ce a provocat grave stricăciuni picturilor murale din nava centrală. Curînd după «modernizarea» gotică a arhitecturii edificiului, pereţii sanctuarului au fost acoperiţi cu picturi murale care, împreună cu cele de pe peretele nordic al navei centrale — realizate cu cîteva decenii mai înainte — formează cel mai amplu şi cel mai valoros ansamblu decorativ-monumental din cîte se păstrează în Transilvania acestei epoci. Impresia imediată pe care întîlnirea cu aceste picturi o lasă asupra vizitatorului e copleşitoare: decupate pe un fond albastru de o neobişnuită intensitate, imaginile care compun ansamblul se însoţesc într-un spectacol unitar, susţinut de o scenografie decorativă de o rară coerenţă şi de o savantă ritmică a atitudinilor şi gesturilor. Nervurile de pe boltă, Fig. 248—249 subliniate de bandouri ornamentale, participă la efectul de unitate compoziţională, în timp ce armoniile cromatice învăluie totul într-o sărbătorească luminozitate.

Programul iconografic al acestor picturi reproduce în bună măsură pe cel al picturilor din nava centrală. Spre deosebire de acestea, a căror desfăşurare logică am subliniat-o, picturile din cor surprind prin dezordinea iconografică. Pe pereţii de nord şi nord-est se desfăşoară mai multe scene din ciclul patimilor, distribuite în trei registre astfel: *Cina de taină*, *Spălarea picioarelor*, *Rugăciunea din grădină* şi *Prinderea lui Iisus*, *Judecata la Ana şi la Caiafa* (ambele momente într-o singură compoziţie, cei doi judecători stînd unul lîngă altul pe aceeaşi bancă); în registrul



Fig. 255
Mugeni (jud. Harghita),
biserica reformată,
Iisus judecător
(detaliu din *Judecata de apoi*).

Fig. 256
Mugeni,
apostoli
(detaliu din *Judecata de apoi*).



Fig. 252 median: *Iisus pe cruce între tîlhari*, *Iuda primește arginții trădării*, *Iuda spînzurat*, Fig. 254 *Încoronarea cu spini*, *Flagelația*, *Purtarea* Fig. 250 *crucii;* în registrul inferior: zonă degradată, *Învierea*, *Noli me tangere*, Fig. 251 *Înălțarea*, *Fecioara pe tron* (scenă parțial

oarecare independență față de programul iconografic obișnuit, după cum lipsa de grijă pentru logica înlănțuirii scenelor îl arată pe artistul anonim ca fiind foarte puțin subordonat stringențelor teologice ale vremii.



Fig. 257
Mugeni, biserica reformată,
apostoli (detaliu din *Judecata de apoi*).

distrusă). Rezultă de aici nu numai o incoerență cu totul neobișnuită, dar și unele libertăți și preferințe iconografice rar întîlnite. Dezvoltarea pe care o capătă aici actul trădării lui Iuda sau comprimarea într-o singură imagine a celor două momente succesive din judeFig. 252 cata lui Iisus vădesc o atitudine de

Peretele sudic prezintă o tematică destul de complexă. Jumătate din cîmpul lunetei răsăritene este rezervat unei foarte frumoase reprezentări a sfîntului Gheorghe ecvestru în luptă cu balaurul. Fig. 253
Alături apar arhanghelul Mihail străpungînd balaurul și sfîntul Laurențiu avînd ca atribut grătarul pe care a fost



Fig. 258
Biborțeni (jud. Covasna), biserica reformată, *Bătălia de la Chirale*ș (detaliu).

martirizat. În registrul de mijloc îi aflăm pe cei doi sfinți fondatori de ordine călugărești, Dominic și Francisc — cu ale sale stigmate sacre —, apoi grupul sfinților regi: Ladislau, Ștefan, Ludovic al IX-lea, Emeric și sfîntul Gerard, primul episcop catolic al Morisenei-Cenad. Registrul următor cuprinde trei imagini: *Încoronarea Mariei*, *Ana întreită cu fericitele neamuri* și *Sfîntul Cristofor cu pruncul Iisus pe umăr*.

Deasupra arcului triumfal, spre est, este înfățișată *Maica ocrotitoare*, iar pe fețele răsăritene ale pilaștrilor aceluiași arc sînt imaginile apostolilor Petru și Pavel. Probleme deosebit de interesante ridică iconografia bolții care, în traveea vestică, cuprinde scenele *Bunavestire*, *Nașterea*, *Închinarea magilor*, *Prezentarea la templu*, alături de acestea fiind reprezentați cei patru doctori ai bisericii catolice — Ieronim, Ambrozie, Grigore cel Mare și Augustin — așezați la cîte un pupitru, sub edicule gotice, și însoțiți de simbolurile celor patru evangheliști [86]. În partea de răsărit a bolții se desfășoară o teorie de sfinte: *Apolonia cu cleștele*, *Dorothea cu coșul cu flori*, *Ursula cu săgeata*, *Ecaterina cu roata*, *Angela cu floarea de crin*, *Margareta cu dragonul*, *Barbara cu turnul*, *Agnes cu mielul*, *Lucia cu numele scris pe un filacter* și *Agata cu numele scris pe un scaun*.

O analiză mai amănunțită a iconografiei picturilor de pe boltă dezvăluie unele aspecte prețioase pentru înțelegerea mediului de formare a meșterului de la Mălîncrav. Astfel, scena *Buneivestiri* este redată conform unei interpretări de excepție: Maria stă pe un tron cu baldachin, privind cu surprindere pe arhanghelul Gavril care a îngenuncheat în fața ei. Sus, în colț, înconjurat de nouri stilizați ca niște panglici, apare Dumnezeu-tatăl care trimite, pe o rază de lumină, pe pruncul Iisus cu crucea pe umăr. Această imagine, deși condamnată încă din secolul al XII-lea de sfîntul Anton din Florența, a devenit curentă în arta flamandă și a țărilor nordice către sfîrșitul secolului al XIV-lea, fiind tratată de diferiți maeștri, ca Bertram (altarul Grabower, 1379) [87], maestrul altarului din Lübeck sau, mai tîrziu, de maestrul din Flémalle. Ulterior, tema aceasta s-a răspîndit pe valea Rinului și în Tirol, unde o găsim la capela San Giovanni din Bressanone (Brixen) [88].

În același timp vom observa că asocierea simbolurilor evangheliștilor cu cei patru doctori ai bisericii catolice se regăsește în rezolvări similare pe bolțile bisericilor slovace din Rákos, Chyzné și Kocelovce — primele datate în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, ultima de la începutul secolului următor.

Analizate din punct de vedere stilistic, picturile murale din corul și absida bisericii evanghelice din Mălîncrav se individualizează prin puternicele caracteristici proprii « goticului internațional ». Așa cum s-a observat demult, ceea ce definește în primul rînd aceste picturi este tipul anatomic al personajelor, cu trupuri exagerat de zvelte, cu figuri delicate, cu frunți bombate și bărbii subțiri, prelungite prin bărbi bifurcate. Aceste personaje, de o eleganță maladivă, surprinse în atitudini dansante, foarte cambrate uneori, sînt îmbrăcate în haine cu croi rafinat: pantaloni colanți, tunici scurte, strînse pe corp,

mantii scurte și largi, pantofi cu vîrfuri prelungi și ascuțite. Recunoaștem aici arsenalul de forme caracteristice pentru acel savant stil artistic, elaborat la curtea franceză a regilor de Valois și difuzat în intreaga Europă de vest și de centru din a doua jumătate a secolului al XIV-lea pînă în primele decenii ale secolului următor sub denumirea de « gotic internațional». Nu vom stărui aici asupra diferitelor ipoteze privind încadrarea stilistică și cronologică a picturilor de la Mălîncrav, întrucît de prezentarea și, eventual, de combaterea lor ne-am ocupat în altă parte [89]. Pare neîndoielnic că pătrunderea « goticului internațional» in Transilvania s-a realizat prin intermediul Slovaciei, unde se păstrează mai multe ansambluri similare — la Ludrova, la Ochtiná, la Levoča, în biserica Sf. Iacob, la acest din urmă monument fiind de amintit legenda sfintei Dorothea, datată în ultimele două decenii ale secolului al XIV-lea [90].

Realizate către sfîrșitul secolului al XIV-lea, în orice caz anterior anului 1404, care apare într-un sgrafit din absidă, picturile de la Mălîncrav nu au rămas izolate. Moda « goticului internațional» — a «frumosului stil de curte» — a găsit și alți adepți în mediul artistic al Transilvaniei, contribuind, timp de peste două decenii, la nuanțarea configurației stilistice a picturilor murale. Se prefața astfel o nouă epocă în care, treptat, elementele italienizante și amintirile « trecento »-ului vor fi copleșite de morfologia nordică al cărui tradițional linearism va fi mereu mai la indemîna meșterilor locali. Așadar, la începutul secolului al XV-lea va fi caracteristică îngînarea dintre pozițiile stilistice cunoscute anterior, numărul mare de ansambluri pictate acum, dar nedatate, făcînd dificilă o certă înseriere cronologică.

Sub imediata autoritate a picturilor de la Mălîncrav a fost executată decorația murală a bisericii evanghelice din Nemșa (jud. Sibiu) al cărei interes principal constă în precizarea procesului de asimilare locală a noului repertoriu de forme stilistice [91]. Aceluiași proces pare să-i fi aparținut și dispărutele picturi murale ale fostei biserici reformate din Moacșa (jud. Covasna), picturi care conțineau și *Legenda regelui Ladislau*, într-o redactare plină de vervă, cu multe personaje în compoziții complexe, în cadrul cărora stîngăciile de expresie erau compensate de vigoarea reprezentării [92]. Înrudită cu picturile de la Moacșa este frumoasa reprezentare a *Luptei sfîntului Gheorghe cu dragonul* care decorează, alături de alte fragmente murale, corul bisericii reformate din satul Alma-pe-Tîrnavă (jud. Sibiu) [93]. În capela sud-estică a bisericii Sf. Bartolomeu din Brașov se păstrează cîteva imagini din *Legenda sfîntului Nicolae (Potolirea furtunii pe mare, Salvarea copilului?)*, de asemenea, figuri de profeți și sfinți în medalion [94]. Starea de conservare este precară, dar se poate identifica aici începutul unui semnificativ proces de sinteză: elementele stilistice italienizante sînt asociate cu cele proprii goticului internațional, pe fondul unei viziuni locale simplificatoare. Aceluiași proces de sinteză îi pot fi atribuite fragmentele

Fig. 259
Rugănești (jud. Harghita),
biserica reformată,
Închinarea magilor (detaliu).



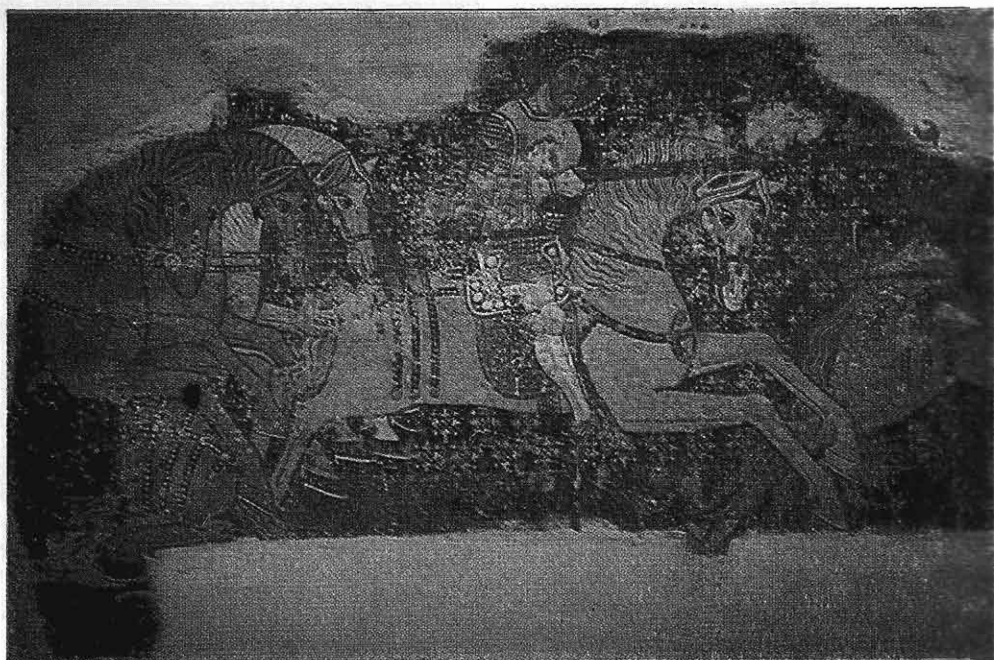


Fig. 260
Dîrjiu (jud. Harghita), biserica unitariană,
Regele Ladislau urmărind răpitorul de fete.



Fig. 261
Dîrjiu,
biserica unitariană,
Odihna regelui Ladislau.

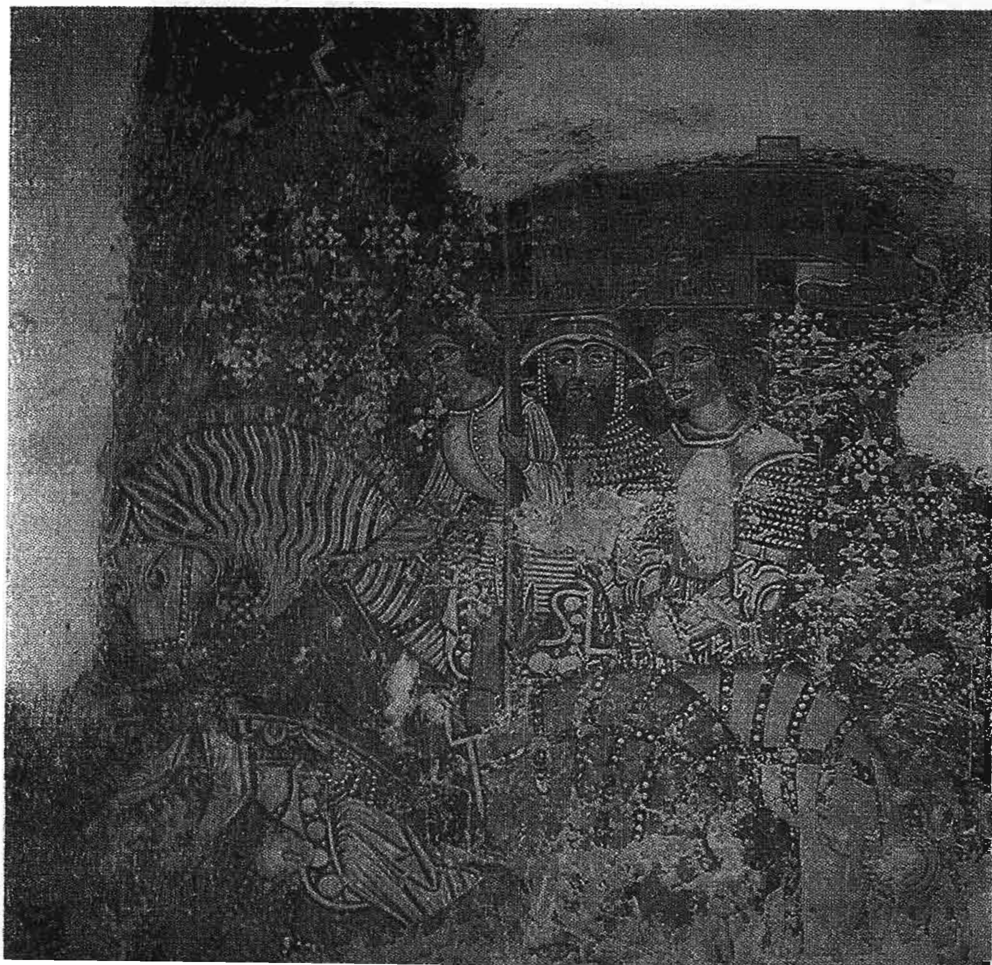
de pictură din capela Sf. Iacob din Sebeș (jud. Alba) [95], care cuprind imagini din viața sfîntului Francisc din Assisi (?) și din viața sfîntului Nicolae (*Ajutarea fetelor sărace, Potolirea furtunii pe mare, Salvarea unui ostaș condamnat pe nedrept*). Deși afectate de un incendiu, sînt notabile și picturile bisericii reformate din Rapoltul Mare (jud. Hunedoara) unde se păstrează o frumoasă *Pietà* și *Maica ocrotitoare* [96].

În biserica reformată din Mugeni (jud. Harghita) se picta acum o *Judecată de apoi*, compoziție amplă, care ocupă registrul inferior al peretelui nordic, sub *Legenda sfintei Margareta*, realizată cu cîteva decenii mai înainte [97]. Organizarea iconografică este principial cea tradițională: în centru se află *Iisus judecător* în mandorlă, cu săbii în gură, conform viziunii apocaliptice, la picioarele sale fiind îngenuncheați marii intercesori, *Maria și Ion Botezătorul*. Scaunul de judecată este întregit de cei 12 apostoli reprezentați în bust, de o parte și de alta a mandorlei. În dreapta sim-

bolică a compoziției se înșiruie. *Maica ocrotitoare*, *Învierea morților* și *Cetatea Ierusalimului ceresc*, din care iese ceata drepților condusă de un înger [98]. În partea stîngă, arhanghelul Mihail alungă pe păcătoși în gura monstrului Leviathan. Executată în « buon fresco », într-o gamă cromatică destul de bogată, *Judecata* de la Mugeni este rezultatul colaborării a doi artiști, unul mai legat de ambianța nordică, celălalt îndatorat sudului italic. Figura lui Iisus, de exemplu, este lucrată cu multă îngrijire, lăsînd să se vadă bune cunoștințe de anatomie și, mai ales, o știință destul de avansată în tratarea modeleului, în spiritul concepției despre formă promovată de meșterii italieni. Celălalt autor preferă grafismul, dar între cei doi parteneri nu există o diferență esențială de posibilități artistice, ambii vădindu-se exponenții unui mediu de periferie, în care dominantele stilistice reprezentative se estompează, tinzînd spre o egalizare, spre o unitate de expresie.

Doar unele descrieri sumare și cîteva copii în acuarelă fac posibilă evocarea ansamblurilor de pictură ce existaseră în dispăruta biserică reformată din Mărtiniș (jud. Harghita) [99] și în biserica reformată din Pădureni (jud. Covasna) [100], în ambele tema iconografică principală fiind *Legenda regelui Ladislau*. Aceste ansambluri, cunoscute pe cale documentară, împreună cu fragmentele conservate la biserica reformată din Biborțeni (jud. Covasna) [101] și la biserica reformată din Rugănești (jud. Harghita) [102] indică o progresie a cristalizărilor locale, tendința de veche tradiție către grafism fiind stimulată și de noul val de pictori, cei mai mulți de formație tiroleză. La Biborțeni, *Legenda regelui Ladislau* beneficiase de interpretarea inspirată a unui meșter deosebit de dotat. Alături de alte scene, păstrate fragmen-

Fig. 262
Dîrjiu, biserica unitariană,
Drumul spre Damasc (conversiunea apostolului Pavel).



tar, impresionează reprezentarea *Bătăliei de la Chiraleş* în care ciocnirea celor două armate este admirabil sugerată: asaltul cavaleriei de lăncieri, redat cu o rară ştiinţă a compoziţiei, fiind susţinut de luptătorii pedestraşi înarmaţi cu arcuri. Echivalentul cel mai apropiat al picturilor de la Biborţeni se află la Bijacovce, în Slovacia, unde se păstrează
Fig. 258 de asemenea fragmente din *Legenda lui Ladislau;* aceeaşi ştiinţă a desenului, aplicată unei redări fidele a figurilor — cu detalii semnificative de costum, armament şi harnaşament —, aceeaşi preocupare pentru modelaj, aceleaşi reminiscenţe tipologice derivate din pictura italiană trecentistă.

Fig. 259 Remarcabilă este şi ampla *Închinare a magilor* ce decorează peretele nordic al navei bisericii reformate din Rugăneşti. Părăsind vechile canoane iconografice, imaginea dobîndeşte înfăţişarea unei obişnuite ceremonii de epocă: reprezentată ca o adevărată regină, Maria, cu pruncul în braţe, este aşezată pe un tron monumental cu draperie, iar grupul magilor se defineşte prin costumele caracteristice timpului. Deosebit de savuros este episodul pe care îl introduce în compoziţie slujitorul care ţine caii, fiind evidentă aici plăcerea notaţiei detaliilor în care se recunoaşte nu numai o autentică atracţie pentru naraţiune, dar şi un anume sens laicizant, de comunicare directă cu realitatea înconjurătoare. Merită să fie amintit faptul că *Închinarea magilor* a prilejuit şi la alte ansambluri de pictură murală din secolul al XV-lea divagaţii narative eliberate de canoane, cortegiul regilor-magi fiind doar un pretext pentru reprezentarea unor grupuri de ostaşi, de saltimbanci, uneori şi pentru ilustrarea unor fabule de mare popularitate. Cele mai dezvoltate compoziţii de acest gen se află în Slovenia şi în peninsula Istria [103], în Transilvania o redactare mai complexă existînd doar la biserica evanghelică din Mediaş.

Gustul pentru naraţiune, atît de caracteristic pentru picturile medievale, a găsit un interpret ideal în maestrul Paul din Ung, autorul ansamblului mural ce decorează biserica unitariană din Dîrjiu (jud. Harghita). Format într-un mediu eclectic, în care se întîlneau forme stilistice ale goticului internaţional cu elemente italienizante împrospătate, el era exponentul unei atitudini de o surprinzătoare libertate, fapt explicabil în contextul stimulatoarelor unităţi spirituale pe care le aducea epoca Renaşterii.

Distrugerile provocate de construirea bolţii în reţea pe console, la sfîrşitul secolului al XV-lea, şi de construirea unei tribune, în secolul al XVII-lea, au prejudiciat unitatea originară a ansamblului mural care cuprinde o ilustrare a *Conversiunii apostolului Pavel*, *Martiriul celor 10.000*, cîteva figuri de sfinţi episcopi şi *Legenda regelui Ladislau* (*Urmărirea cumanului*, *Lupta corp la corp*, *Înfrîngerea şi uciderea cumanului*, *Odihna lui Ladislau*). Dincolo de eclectismul stilistic, picturile de la Dîrjiu reţin atenţia prin cîteva particularităţi deosebit de semnificative. Şi aici — ca la atîtea alte picturi medievale transilvănene — fondul este uniform, ca un ecran pe care se proiectează imaginile, dar suprafaţa sa este tratată decorativ, fiind în întregime acoperită cu un fel de tapet lucrat cu şablonul, motivul ornamental rezultînd din gruparea a patru crini stilizaţi dispuşi în cruce. Acest tip de decor, ce imită tapetul, s-a răspîndit în pictura murală gotică sub influenţa miniaturilor, în special a miniaturilor franceze care, aşa cum se ştie, au străbătut o perioadă de mare înflorire în cea de-a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Cu precădere merită să fie considerată lunga serie de miniaturi care decorează *Les grandes chroniques de France*, operă realizată în preajma anului 1380 şi care s-a bucurat de un mare prestigiu în mediul artelor de curte. În Boemia, fondul de tapet apare în picturile murale ale bisericii din Libiš, monument construit în 1381 şi decorat cîţiva ani mai tîrziu. Derivarea picturilor de la Dîrjiu din pictura de curte a epocii găseşte un alt argument în migala de giuvaergiu cu care Paul din Ung a redat detaliile de costum, armele şi harnaşamentul, vădind o perfectă cunoaştere a acestora.

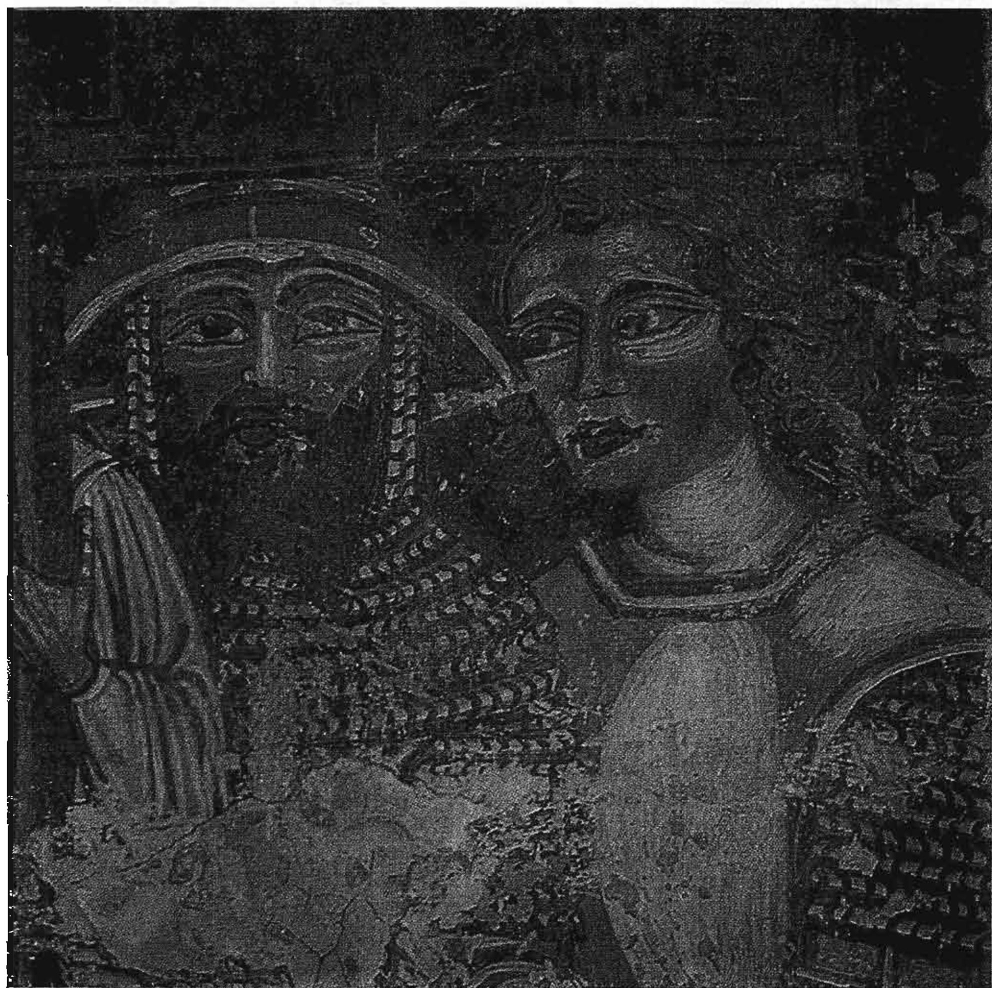


Fig. 263
Dîrjîu, biserica unitariană,
Drumul spre Damasc,
detaliu cu autoportretul « magistrului » Paul
(personajul cu barbă).

Dar, deşi relaţiile sale cu pictura de curte de ambianţă nord-occidentală apar ca evidente, Paul din Ung este mai degrabă un exponent al confluenţelor cu Italia, mai exact cu mediul italo-bizantin. În acest sens este semnificativă revenirea la un anume hieratism care conferă figurii lui Ladislau o pregnantă valoare simbolică. Coroana şi centura bătută cu perle, ca şi aureola cu contur perlat reamintesc mai vechi modele italo-bizantine [104], a căror reexaltare poate fi corelată cu ultima perioadă de înflorire a cultului lui Ladislau cel Sfînt în primele decenii de domnie a împăratului Sigismund de Luxemburg.

De o savuroasă prospeţime, *Conversiunea apostolului Pavel* surprinde prin deplasarea accentului compoziţional: într-adevăr, episodul căderii de pe cal a lui Saul — rebotezat Pavel —, în drum spre Damasc, ocupă un spaţiu minor în cîmpul imaginii, atenţia pictorului Fig. 262—263

fiind îndreptată asupra grupului de însoțitori. Aceștia sînt înfățișați în costume de scutieri, iar din mijlocul lor se detașează, robustă și hirsută, figura meșterului. Autoportretul lui Paul din Ung poate fi identificat nu numai prin modul oarecum ostentativ al reprezentării, ci și prin inscripția pictată pe o flamură care îi flutură deasupra capului: *Hoc op(u)s f(e)c(i)t d(e) pingere seu pr(ae) para(r)e mag(iste)r Paul(u)s fili(u)s Stephani d(e) Ung an(n)o d(omi)ni m*



Fig. 264
Homorod (jud. Brașov), biserica evanghelică, *Crucifix*.

(illesi)mo. CCCC.X. nono; scripto scribebat et pulc(h)ram puella(m) i(n) mente tenebat. (Această lucrare a pictat-o și a pregătit-o meșterul Paul, fiul lui Ștefan din Ung, anul domnului una mie patru sute nouăsprezece. Scriam și aveam în minte o fată frumoasă.) Pictată cu minuscule gotice, această încîntătoare inscripție, în care dragostea lumească a trecut pe primul plan al valorilor, constituie un mesaj fără echivoc al vremilor noi în care — cîteva decenii mai tîrziu — un filosof ca Giovanni Pico della Mirandola își va îngădui să scrie *De homini dignitate*. Puternica prezență a autorului picturilor, subliniată în mod neașteptat de mărturia sa de dragoste, constituie aici, la Dîrjiu, în anul 1419, dovada că societatea transilvăneană era aptă pentru a se înscrie pe orbita evoluției artistice a Renașterii. Dar, așa cum s-a văzut deja, atunci cînd a fost vorba despre arhitectură, drumul deceniilor ce au urmat a fost complicat și plin de meandre, fiind necesar încă un secol pentru ca înnoirile artistice să se opereze pe deplin.

După terminarea ansamblului mural de la Dîrjiu, meșterul Paul a fost solicitat Fig. 264
să picteze un crucifix cu donator pe peretele nordic al bisericii din Homorod, paternitatea artistică fiind lesne de identificat pe baza numeroaselor elemente stilistice comune [105].

În preajma anului 1420 se situează și alte ansambluri de pictură murală, a căror configurație stilistică adaugă eclectismului tradițional elemente noi. În primul rînd trebuie observată înmulțirea ecourilor artistice din Tirol, zonă care străbate o perioadă de intensă activitate artistică, favorizată de poziția sa geografică — veritabilă punte de legătură între Italia și Germania. Meșterii tirolezi — modești ca invenție artistică, dar admirabili artizani — au reușit o expresivă sinteză între nord și sud, adaptînd la goticul internațional de curte modalitățile de limbaj ale picturii italiene postgiottești. Lesne accesibilă mediilor provinciale, sinteza picturală tiroleză s-a bucurat de o remarcabilă popularitate în țările Europei de centru-răsărit, ecourile sale ajungînd pînă în Transilvania. Principalii martori ai acestui proces sînt fragmentele murale din sanctuarul bisericii reformate din Remetea, alături de care se cer amintite picturile bisericii ortodoxe din Bistrița, cele din nartexul bisericii reformate din Sîntămărie-Orlea și, de asemenea, cele ale bisericii reformate din Viștea.

La Remetea (jud. Bihor) [106], din decorul inițial al sanctuarului se mai păstrează doar cîteva figuri de apostoli (Petru, Pavel, Bartolomeu) și cei trei regi sfinți

ai Ungariei: Ștefan, Emeric și Ladislau [107]. Nu sînt greu de recunoscut unele Fig. 265–266 consonanțe cu picturile de la Dîrjiu, dar tratarea este aici mai convențională, lipsită de nerv. Mai pronunțat nordică este expresia picturilor din sacristia fostei biserici franciscane din Bistrița — azi lăcaș ortodox —, semnificativă fiind cu precădere reprezentarea arhanghelului Mihail [108], din aceeași familie făcînd parte și picturile din nartexul bisericii din Sîntămărie-Orlea (jud. Hunedoara), aici fiind de semnalat o scenă cu moartea lui Pavel eremitul și un tablou votiv [109].

Acoperite cu var la începutul secolului nostru, cunoscute azi doar prin intermediul unor fotografii vechi, picturile bisericii reformate din Viștea (jud. Cluj) [110] aparțin fenomenului de absorbire în mediul meșterilor autohtoni a formelor stilistice proprii eclectismului Fig. 267–268 tirolez. Scenele care alcătuiesc ansamblul mural [111], în primul rînd cele din ciclul cristologic, vădesc o reală voluptate a narațiunii, într-un limbaj colorat și expresiv, dar flagrant prin naivitate. Redactate complex, cu multe personaje, compozițiile surprind prin licențele de proporționare (*Uciderea pruncilor*, *Sf. Nicolae potolind furtuna pe mare*), dar și prin inventivitatea distribuției (*Cina de taină*). Desenul este viol, stîngăciile fiind compensate de prospețimea interpretării. Destul de neglijent în redarea vestmintelor de inspirație antică, de a căror concepție rămîne străin, pictorul anonim este, dimpotrivă, foarte atent cu costumele ostașilor, pe care le redă cu minuție, pornind de la exemple contemporane. Pe această cale, devine mai lesnicioasă încadrarea tipologică și cronologică a picturilor de la Viștea, cu care par să se asemene picturile bisericii unitariene din Ocland (jud. Harghita) [112] — dar, din nefericire, și ele sînt acoperite cu var.

Din deceniul al treilea al secolului al XV-lea nu s-au păstrat decît cîțiva martori de pictură transilvăneană, dar aceștia au marele merit de a demonstra că, pe plan local, se realizase o nouă și originală sinteză artistică, reprezen-



Fig. 265
Remetea (jud. Bihor),
biserica reformată,
Regele Ladislau.

Fig. 266
Remetea,
biserica reformată,
Apostolul Petru.





Fig. 267
Viștea (jud. Cluj), biserica reformată,
Cina de taină.

Fig. 268
Viștea, biserica reformată,
Răstignirea.



rativă pentru exigențele mediului orășenesc. În legătură cu această observație este necesar să se precizeze că în secolul al XV-lea societatea transilvăneană era sfîșiată de numeroase contradicții. În condițiile unei exploatări nemiloase, grave conflicte sociale opuneau țărănimea aservită claselor suprapuse, culminînd violent în răscoale ca aceea din 1437, din părțile Someșului, sau pregătind marea răscoală condusă de Gheorghe Doja în 1514. Deși acționau în comun pentru reprimarea răscoalelor țărănești, vîrfurile feudale erau dezbinate de propriile interese, fiind angajate într-o luptă surdă: nobilimea latifundiară și înaltul cler catolic se confruntau neîncetat cu ambițiosul patriciat urban, mereu preocupat să păstreze neștirbite privilegiile dobîndite de sași cu ocazia colonizării lor în Transilvania. Conflictele dintre puternicii timpului s-au exprimat, destul de evident, pe planul culturii și artei. Nobilimea latifundiară și, mai ales, clerul catolic cultivau relațiile artistice cu Italia, fapt lesne explicabil dacă avem în vedere formația cărturărească și chiar originea italiană a multor episcopi de la Oradea și Alba Iulia. În acest mediu cultural, pe care îl va ilustra în cel mai înalt grad regele Matei Corvin, s-a ajuns la o simultaneitate de recepție cu principalele centre artistice ale Italiei, de unde erau chemați pentru a construi sau a decora reședințele nobilimii transilvănene meșteri de primă categorie. Așa se face că, în anii 1424—1427, la Oradea și la Timișoara lucra marele pictor florentin Masolino da Panicale, invitatul episcopului orădean Andrea Scolari și al fratelui său, celebrul condottier Filippo (« Pippo ») Scolari di Ozora [113], pe atunci șpan de Timișoara, de unde și porecla de « Spano ».

Dar, în pofida elevatei lor calități, experiențele artistice ale magnaților nobiliari din Transilvania rămîneau izolate într-un cerc îngust, fără ecou în mediul orășenesc dominat de comunitatea săsească fidelă legăturilor tradiționale cu Germania, văzînd în cultivarea acestor legături un instrument al autonomiei sale spirituale. Dacă, în secolul al XIV-lea, temporara alianță cu regalitatea angevină favorizase absorbția unor elemente italienizante chiar și în mediul săsesc, în secolul al XV-lea contradicțiile sociale au determinat un fenomen de respingere, ceea ce a avut drept consecință fracționarea vieții artistice transilvănene în fîșii paralele. În timp ce marea nobilime și clerul catolic se orientau către renașterea italiană [114], patriciatul săsesc și, în general, comunitățile orășenești vor rămîne pînă către 1480—1490, credincioase goticului, reîmprospătîndu-și mijloacele de expresie prin strînsele relații artistice cu Austria și Franconia. Iată de ce, într-o vreme în care Masolino da Panicale era invitat să lucreze la Oradea și Timișoara, principalii exponenți ai picturii locale din ambianța catolică fac dovada unor trainice afinități cu tradițiile goticului nordic.

Recentele lucrări de restaurare au restituit bisericii Sf. Margareta din Mediaș și patrimoniului artistic din țara noastră un remarcabil ansamblu de picturi murale, impresionant deopotrivă prin amploare, calități artistice și varietate iconografică [115]. Imaginile recuperate de sub stratul de var, care le-a acoperit vreme de secole, sînt distribuite pe peretele nordic al navei centrale, pe intradosurile arcadelor acestuia și pe peretele exterior al navei nordice. Rezultînd din colaborarea a cel puțin trei meșteri, marele ansamblu medieșan a fost executat în anul 1420, conform inscripției pictate ... *hoc opus* ... *sub anno d(omi)ni m(illesimo) quadrigentesimo XX* ... *hoc opus* ...

Meșterului principal i se datorează mai multe scene din suita care decorează peretele nordic al navei centrale: *Sf. Nicolae botezînd pe cei trei strategi*, *Căderea manei*, *Încoronarea cu spini*, *Martiriul celor 10.000*, *Arborele lui Iesei*, *Rugăciunea din grădină*, *Prinderea lui Iisus*. Fig. 271
În continuare, un alt meșter a pictat *Biciuirea la stîlp*, *Încoronarea cu spini* și *Purtarea crucii*. Acestui al doilea meșter îi pot fi atribuite și picturile din colateralul nordic: *Sf. Francisc din Assisi*, *Necredința lui Toma*, *Închinarea*



Fig. 269
Mediaş, biserica evanghelică,
Arborele lui Iesei.

Fig. 273 *magilor, Sf. Ludovic pe tron în fața credincioșilor, Sf. Bartolomeu, Sfintele Ecaterina și Barbara, Răstignirea.* Intradosurile arcadelor au fost decorate de un alt meșter cu reprezentări ale *Judecății de apoi* și ale *Încoronării Mariei.* Incoerența iconografică este compensată de interesul pe care îl prezintă unele scene, fie prin noutate, fie prin modul de interpretare.

Necunoscut pînă acum în iconografia
Fig. 269 medievală a Transilvaniei, *Arborele lui Iesei* de la Mediaș se constituie în cea mai veche reprezentare a acestei teme în pictura din țara noastră, devansînd cu mai bine de un secol ilustrarea sa în cadrul picturilor murale exterioare din Moldova. Deși a beneficiat de o reală popularitate în țările germanice unde, începînd din secolul al XII-lea, devenise un simbol al purității Mariei [116], nicăieri arta gotică nu a produs o operă atît de monumentală ca aceea de la Mediaș.

Martiriul celor 10.000 [117] impune prin gravitatea atmosferei generale: figurile martirilor străpunși de țepi alcătuiesc un cor mut al suferinței, fără accente declamatorii, dar de un profund dramatism, la aceasta contribuind și procedeul decupajului pe un fond întunecat. Dincolo de calitățile artistice — ne aflăm, neîndoielnic, în fața uneia dintre cele mai izbutite opere de pictură gotică din țara noastră —, este necesar să observăm că varianta iconografică adoptată depășește cadrul ilustrării obișnuite, recurgînd la valențe pregnant simbolice. Într-adevăr, martirul Achatius, comandantul celor zece mii, a fost reprezentat în atitudinea unui răstignit, fiind vorba despre o contaminare cu *Arborele vieții* și *Crucea vie*, teme care se bucurau de o mare stimă în primele decenii ale secolului al XV-lea.

Avînd o compoziție amplă și complicată, cu multe episoade secundare, *Închinarea magilor* solicită pe privitor la o

lectură îndelungată, asemenea unei povestiri. Dar episodul cel mai caracteristic, pe cît de neașteptat din punct de vedere iconografic, este cel în care slujitorul magilor supraveghează, și nu tocmai, caii stăpînilor săi. Artistul anonim a reușit să-și depășească barierele timidității, desenînd cu multă vioiciune siluetele cailor pentru a sugera momentele de destindere după un drum lung. Cu gîturile înălțate și urechile ciulite, caii pasc frunzele din pomi, în timp ce slujitorul negru cu o mînă ține dîrlogii iar cu cealaltă ridică plosca din care soarbe cu nesaț. Recunoaștem aici aceeași plăcere a narațiunii pe care am consemnat-o, cu puțin înainte, la Rugănești, și care, în secolul al XV-lea, avea să găsească sporite modalități de manifestare.

Din punct de vedere stilistic, meșterul secund apare ca un conservator, încă îndatorat amintirilor goticului linear-narativ, cu puține elemente preluate din pictura italiană trecentistă și din stilul de curte. Dimpotrivă, meșterul principal este posesorul unui limbaj variat, caracteristică fiind gramatica go-

Fig. 270
Mediaș, biserica evanghelică,
Martiriul celor zece mii.

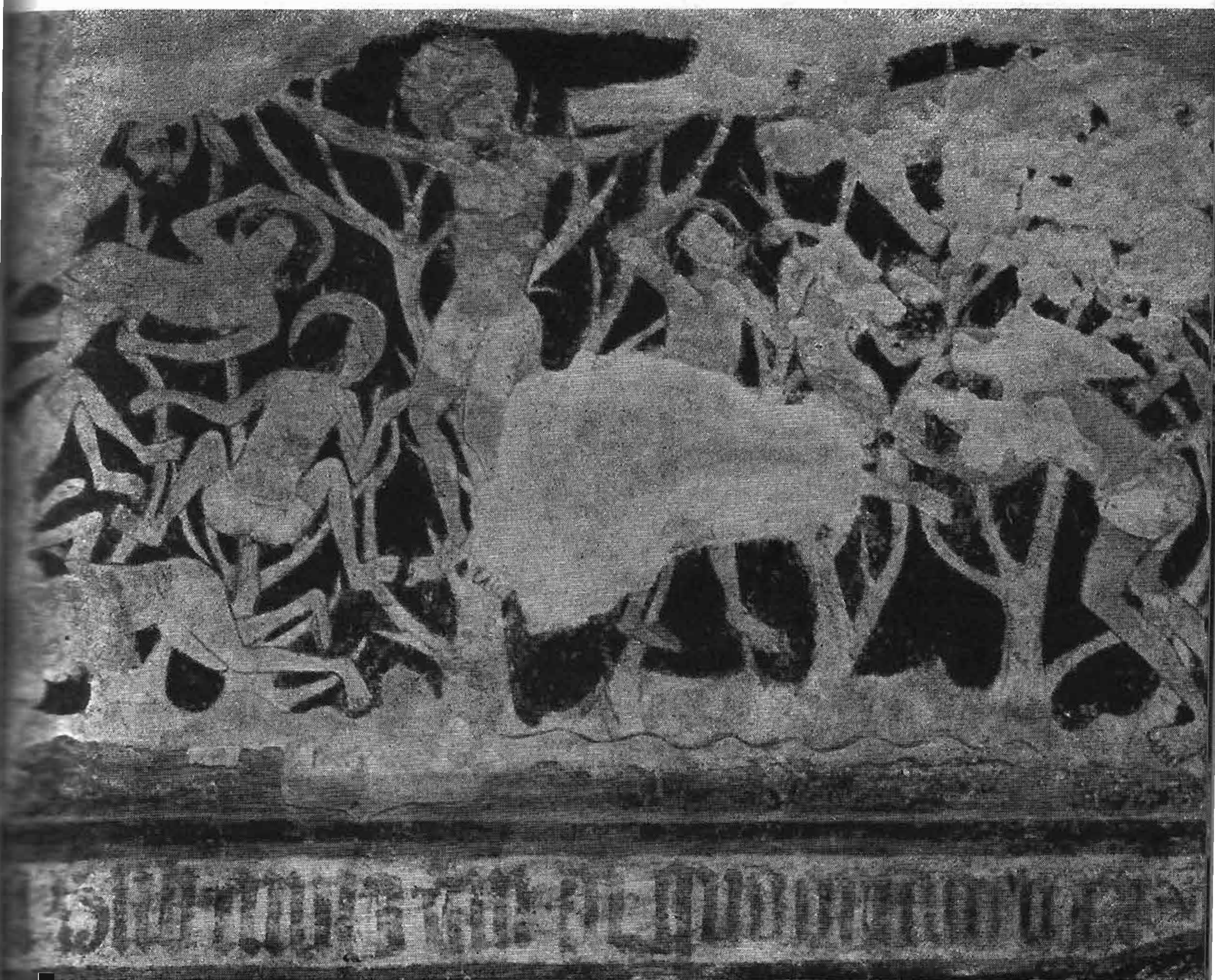
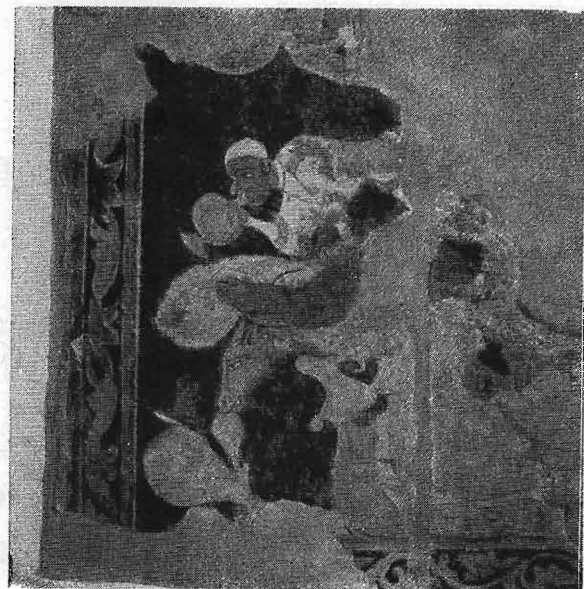




Fig. 271
Mediaş,
biserica evanghelică,
Sf. Nicolae şi cei trei strategi.

Fig. 272
Mediaş,
biserica evanghelică,
Închinarea magilor (detaliu).



ticului internaţional. El nu ignoră nici procedeele puse în circulaţie de pictura nord-italiană, dar, în ultima instanţă, rămîne un exponent al mediului local, adept al unor construcţii simple, bazate pe forţa de comunicare a liniei, fără aglomerări de planuri şi volume, cu tratarea fundalului ca un suport neutru. Efortul de stabilire a unei tipologii proprii constituie o prefaţă la ceea ce s-ar putea numi *noul stil transilvănean al secolului al XV-lea.*

Deşi este de presupus că numeroase picturi murale realizate în epocă au dispărut, fie că au fost în întregime distruse, fie că aşteaptă să fie recuperate de sub cojile de var, sub care le-a ascuns zelul iconoclast al reformiştilor, se poate afirma că decoraţia murală a capelei de sud-vest a bisericii Sf. Mihail din Cluj [118] constituie tocmai o dovadă a cristalizării *noului stil.*

Iconografia picturilor din capelă, păstrate numai pe peretele nordic, este în întregime axată pe ciclul *Patimilor lui Iisus.* Registrul median cuprinde scenele *Judecata la Caiafa, Încoronarea cu spini* şi *Biciuirea la stîlp,* deasupra — în lunetă — se află o *Răstignire,* iar dedesubt, fragmente indescifrabile şi cruci de consacrare [119]. Compoziţiile sînt destul de complexe, cu multe personaje abil distribuite, cu o clară asociere a episoadelor secundare. Amintirile goticului curtean de tip Mălîncrav sînt încă prezente, dar trebuie observat că atitudinile personajelor sînt marcate de acel convenţionalism, uşor de caligrafiat, colportat de către meşterii tirolezi. Tipologia este în general nordică, cu aluzii fără echivoc la mediul local, fiind uşor de recunoscut fizionomii maghiare în grupul de ostaşi care îl escortează pe Iisus. Desenul este neşovăielnic, prea egal însă; egale sînt şi acordurile cromatice, în pofida unei game îndeajuns de bogate.

Complexă, dar lipsită de strălucire, pictura capelei clujene permite totuşi să se delimiteze prezenţa unei sinteze artistice în curs de finalizare. Într-o vreme în care arhitectura gotică din Transilvania se afla în plină eferves-

cență, cînd principalele biserici de oraș erau aproape terminate, încorporînd mereu mai multe elemente decorative flamboyante, pictura murală intra în faza goticului tîrziu cu un limbaj foarte complicat de experiențe, dar și cu o stăruitoare nostalgie a grafismului narativ. Îngustarea voită a punților de comunicare cu arta italiană explică, fie și parțial, nu numai ponderea sporită a repertoriului de forme de origine nordică, dar și întoarcerea grăbită spre interpretările lineare. Tocmai această reașezare a mozaicatei morfologii stilistice — alcătuită în ultima jumătate de veac din numeroase elemente contra-



Fig. 273
Mediaș,
biserica evanghelică,
Regele Ludovic cel Sfînt.

dictorii — în tiparele unei noi gîndiri grafice constituie factorul de identitate locală a picturii transilvănene din deceniile de mijloc ale secolului al XV-lea.

Confruntînd știrile din diverse domenii ale creației artistice rezultă că, in ansamblul său, arta transilvăneană de atunci culegea roadele evoluției anterioare, reușind să dea la iveală personalități și opere remarcabile. Un eminent reprezentant al acelui moment de luminat eclectism a fost și pictorul Toma din Cluj. Ca în atîtea alte cazuri, nu știm despre acest artist decît ceea ce poate să transmită propria sa operă: altarul poliptic, pictat în 1427, la comanda canonicului Nicolae, pentru mînăstirea benedictină de la Hronsky Svaty Benadik (Slovacia) și păstrat azi în Muzeul creștin al arhiepiscopiei din Esztergom [120]. Fig. 275–280

Distrusă într-un incendiu din 1905, predela altarului avusese o inscripție cu următorul text: *item istam Tabulam fecit fieri honorabilis vir dominus Nicolaus de sancto benedicto, filius Petri dicti petus, Lector et Canonicus ecclesie Jauriensis, Cantorque Capelle Regie maiestatis per magistrum Thoman pictorem de Coloswar. Ad honorem sancte et individue trinitatis et virginis matris gloriosa et sancti Egidi et omnium sanctorum, ut ipsi intercedere dignentur pro anima eius benefactorum suorum in conspectu domini nostri ihu. Xpi. Amen. Anno domini M.CCCC° XX°° VII °.*

Cînd este deschis, altarul are ca principală temă iconografică *Patimile lui Iisus*: *Rugăciunea din grădină* și *Purtarea crucii* (canatul stîng), *Răstignirea* (panoul central), *Învierea* și *Înălțarea* (canatul drept). Pe reversul canaturilor sînt pictate următoarele scene: *Sfîntul Benedict în peșteră* și *Sfîntul Nicolae salvînd orașul Myra de foamete* (stînga), *Sfîntul Egidius și căprioara* (dreapta; al patrulea tablou s-a pierdut).

Răstignirea este imaginea dominantă a ansamblului, nu numai prin dimensiuni, ci și prin severitatea organizării compoziționale, cu multe personaje distribuite, Fig. 275
conform perspectivei corale, în două grupuri compacte, între care se interpune, într-o simbolică izolare, crucea osînditului, proiectată pe un fond neutru, de aur. Foarte expresiv este grupul din stînga, unde *Maria îndurerată* abia că se mai ține pe picioare, susținută de Maria Magdalena și de Ion evanghelistul. Mișcarea Mariei, subliniată caligrafic de faldurile veșmintelor, este molatică, în spiritul acelui stil care se răspîndise în arta gotică din preajma anilor 1400, mai ales prin intermediul « frumoaselor madone » sculptate. Spre deosebire de austera reprezentare a

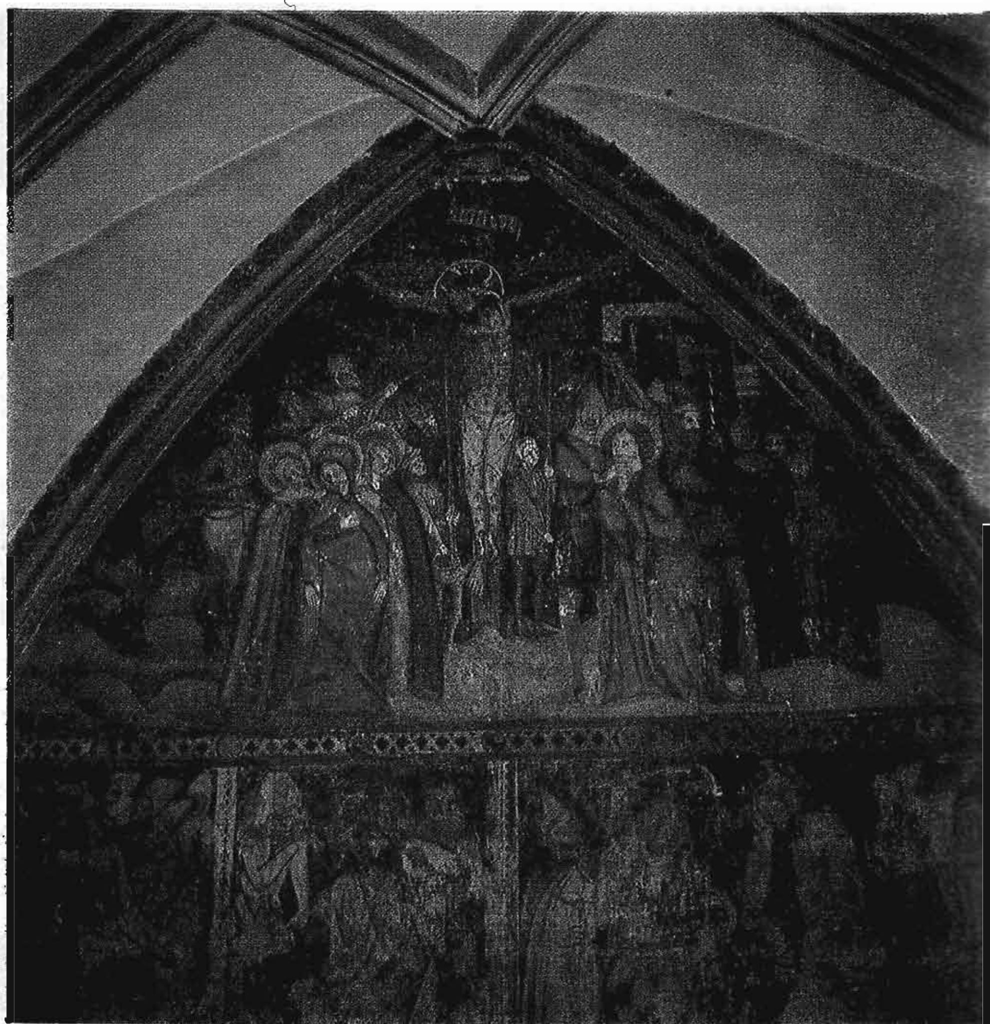


Fig. 274
Cluj, biserica romano-catolică Sf. Mihail,
Răstignirea.

Răstignirii, celelalte scene introduc în ansamblul altarului căldura detaliilor, într-o tratare care amintește de arta miniaturilor. Figurile sînt desenate cu îngrijire de caligraf, iar peisajele sînt minuțios populate cu pomi, cu stînci sau cu case, învăluirea spațiului avînd un caracter de intimitate.

Datorită numeroaselor suprapuneri și interferențe, lectura structurii stilistice e dificilă, fapt care a provocat numeroase controverse: unii cercetători au optat pentru o formație italienizantă în ambianța școlii de la Köln [121], alții au recurs la interpretări în contextul unor confluențe burgunde [122], alții au văzut mai degrabă legături cu pictura Boemiei [123].

O atentă examinare a tipologiei, a efectelor specifice de *racursiu și de redare a volumelor*, a modului în care sînt rezolvate peisajele, îl descoperă pe Toma din Cluj ca pe un autentic discipol al școlii de pictură din Boemia. Format cu probabilitate în ambianța maestrului altarului din Třeboń, el a preluat de

la acesta modelajul molatic, ca și lumina lăuntrică a stratului pictural, procedeu care conferă imaginilor o particulară căldură. Recunoaștem de asemenea numeroase consonante de tipologie și de rezolvare compozițională, dar la Toma este mai evidentă preocuparea pentru îmbogățirea decorului, modele posibile fiind miniaturile executate la curtea lui Vaclav al IV-lea. Asemănările semnalate cu maestrul altarului din Rajhrad nu sînt de filiație, așa cum uneori s-a afirmat, ci de contemporaneitate, pe baza unei formații comune.

Alături de experiențele perioadei de formație, Toma din Cluj înscrie unele preocupări italienizante, fapt evident mai cu seamă în decorul arhitectonic al scenei: *Sf. Nicolae salvînd de la foamete orașul Myra.*

Deși cunoscut doar prin intermediul unei singure opere[124], Toma din Cluj poate fi considerat ca un autentic exponent al eclectismului rafinat la care ajunsese arta orașelor transilvănene în secolul al XV-lea, cînd pentru construirea și împodobirea bisericilor parohiale se recurgea la serviciile unor șantiere de prestigiu, cînd meșterii argintari și turnători în bronz din Sibiu, Brașov și Cluj realizau opere de rezonanță europeană. Cu cîteva decenii mai înainte, sculptorii Martin și Gheorghe, fiii pictorului Nicolae din Cluj, se făcuseră cunoscuți pînă departe pentru ansamblul de statui de la Oradea, tot lor aparținîndu-le și fîntîna cu statuia ecvestră a sfîntului Gheorghe, de la Praga. Este lesne de crezut, deci, că orașul Cluj oferea condiții prielnice activității artistice și nimic nu îndreptățește îndoielile unor cercetători dornici să-i găsească lui Toma din Cluj o altă patrie [125].

În primul rînd orașele Transilvaniei au fost afectate de iconoclasmul Reformei: nici în Cluj, nici în Sibiu, nici în Brașov nu s-au păstrat altare poliptice, iar martorii de pictură murală sînt accidentali, fără vigoarea necesară pentru a evoca valoarea întregului. Iată de ce se cere nu numai o extremă prudență în promovarea judecăților critice, dar și un susținut efort de reconstituire, fără neglijarea nici unui element care poate contribui, fie și foarte puțin, la completarea informației.

În 1445, pictorul Johannes de Rosenau realiza un vast panou pe peretele nordic al corului bisericii parohiale Sf. Maria din Sibiu [126]. Foarte răspîndit Fig. 281—282
în lumea germană, toponimul Rosenau nu permite identificarea certă a localității de referință care ar putea fi și Rîșnov, în Țara Bîrsei. Oricum, pictorul

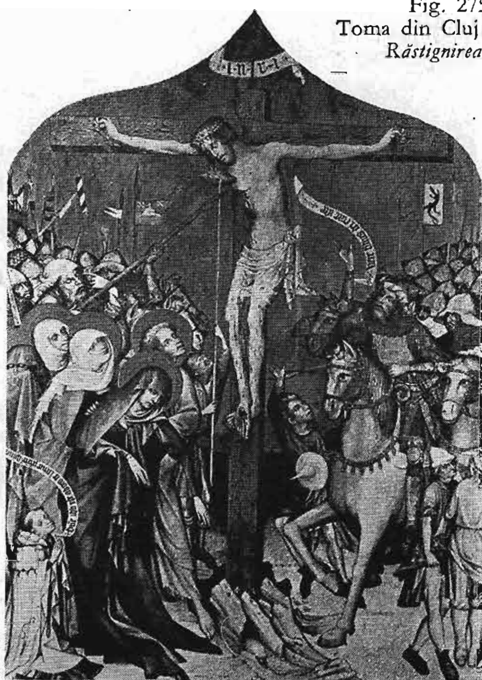


Fig. 275
Toma din Cluj: *Răstignirea.*

Johannes era și el un artist cu formație eclectică, semnificativă fiind interpretarea în spiritul goticului german tîrziu a schemelor compoziționale italiene. Tema iconografică ilustrată este *Răstignirea*, tratată complex, cu multe personaje aranjate potrivit unei viziuni declarativ-dramatice, ca într-un spectacol de teatru religios. Crucile supliciului sînt foarte înalte, încît trupurile celor trei osîndiți se proiectează pe cerul albastru [127], într-un decupaj abstractizant. Cu o reală abilitate au fost contrapuse atitudinile de durere cu cele de solemnă paradă, numerosul grup de curteni călări care asistă la supliciu sporind efectul



Fig. 276
Toma din Cluj:
Învierea.

spectacular al scenei. S-a observat mai demult că prototipul acestui mod de reprezentare al *Răstignirii* îi aparține lui Altichiero, fapt neconcludent pentru formația meșterului Johannes, pentru că modul de interpretare ni-l arată îndatorat picturii tiroleze — cu unele ecouri burgunde, vizibile în bogăția somptuoasă a vestmintelor. Legăturile cu goticul german se recunosc și in cadrul arhitectonic al compoziției, pe contururile căruia au fost introduse mai multe figuri cu imitarea efectelor plastice ale unor statui sub baldachin, procedeu familiar picturii de altare [128].

Trecînd dincolo de mijlocul secolului al XV-lea, într-o epocă în care românul Matei Corvin, ajuns rege al Ungariei, patrona cu autoritatea unui

Fig. 277
Toma din Cluj:
Înălțarea.



Fig. 278
Toma din Cluj:
Sf. Egidius și căprioara.



suveran luminat adoptarea formelor artistice ale renașterii italiene, în Transilvania goticul se afirmă în continuare ca principala forță creatoare, pictura secondînd cu fidelitate realizările arhitecturii.

Pe peretele navei sudice a bisericii Sf. Mihail din Cluj, sub nivelul ferestrelor, curînd după 1450 a fost pictată o lungă suită de scene dintre care se păstrează întreg un singur panou cu figuri de sfinte. În mijloc se află *Maria cu pruncul*, încadrată de sfintele *Barbara, cu turnul*, *Ecaterina cu roata*, *Margareta cu balaurul*, *Agnes cu mielul*, *Angela cu crinul*, *Doroteea cu coșul* și *Ursula cu săgeata*. Înfășurate în mantii ample, care cad în falduri grele, toate sfintele sînt încoronate, cu excepția Doroteei care poartă pe cap o pălărie scundă — un fel de tocă. Gama cromatică este variată și vioaie — de observat prezența verdelui-de-cupru, pigment de puțină vreme adoptat în pictura murală —, dar tratarea e plată, factorul determinant pentru construcția și expresia imaginii fiind linia. Procedeul este foarte vechi, diferența stilistică față de operele secolului anterior este mare însă și decurge din tipologia personajelor, din atitudini, din modul de tratare a faldurilor. În toate aceste elemente se resimte tradiția goticului curtean, trecută prin filtrele sculpturii de la începutul secolului al XV-lea: figurile sînt late, mișcările șerpuitoare, faldurile moi. Acest stil « molatic » a făcut o lungă carieră, fiind ușor asimilat în cadrul atelierelor provinciale și pare foarte probabil ca, în cazul de față, să fie vorba despre un meșter local.

Există destule motive pentru a crede că Clujul timpului poseda propriile sale ateliere de pictură, un argument în acest sens fiind și martorii decorațiilor murale ce se păstrează în bisericile de sat ale regiunii înconjurătoare. Amintim picturile bisericii romano-catolice din Florești (jud. Cluj) [129] sau cele ale bisericii unitariene din Suat (jud. Cluj) [130], de asemenea ar putea fi menționate picturile dispărutei biserici reformate din Sîncraiu-de-Mureș (jud. Mureș) [131].



Fig. 279
Toma din Cluj:
Sf. Nicolae salvînd orașul Myra de foamete.

Fig. 280
Toma din Cluj:
Sf. Benedict în peșteră.





Fig. 282
Johannes de Rosenau *Răstignirea*.

O consecință interesantă, neașteptată chiar, a forței de care încă dispunea pictura gotică în Transilvania, este decorația loggiei Matei a castelului din Hunedoara [132]. Cu ocazia reluării lucrărilor de construcție la castel, curînd după 1460, Matei Corvin înălța pe latura de nord a incintei o nouă aripă prevăzută spre curte cu o amplă loggie, prima preluare în Transilvania a acestui element arhitectonic promovat de Renașterea italiană. Surprinzător, decorația murală nu a urmat și ea noua modă artistică, recurgînd, dimpotrivă, la exemple din pictura gotică din Tirol. Pe peretele din fața arcadelor se află

o suită de însemne heraldice reunite decorativ prin vrejuri vegetale și bandérole cu inscripții. Arcadele semicirculare ale loggiei sînt conturate de un decor care imită profilele în retragere de tip gotic flamboyant, la cheie fiind sugerată o terminare în acoladă suprapusă de un fleuron. De o parte și de alta a fleuroanelor se află cîte o figură — bărbat și femeie —, tema generală a ansamblului părînd a fi, conform interpretării propuse de Forster, ilustrarea originii imperiale a lui Matei Corvinul. Convențional-elegante, atitudinile personajelor sînt subliniate de costumele de epocă, a căror atentă redare pare să-l fi preocupat în mod deosebit pe pictorul anonim. Din relatări mai vechi [133], se știe că în unul dintre coridoarele castelului existase și o ilustrare a *Asediului cetății iubirii:* tinere fete asediate se apărau de cavalerii asediatori, singurele proiectile folosite de ambele tabere fiind trandafirii. Caracterul galant al picturilor hunedorene nu este o noutate, numeroase fiind reședințele nobiliare care fuseseră decorate într-un mod asemănător. Un exemplu de autoritate era decorația castelului Runkelstein din Tirol, datînd de la sfîrșitul secolului al

Fig. 281
Johannes de Rosenau, *Răstignirea* (detaliu).





Fig. 283
Cluj, biserica romano-catolică Sf. Mihail,
Maria cu pruncul între sfinte
(detaliu).

XIV-lea, şi e foarte probabil ca pictorul de la Hunedoara să fi cunoscut acest exemplu, pentru că, prin detaliile de ordin stilistic, el se arată a fi îndatorat picturii tiroleze, contingenţele sale cu picturile din biserica Sf. Ştefan din Morter (1430), cu cele ale troiţei din Layener Ried (1459) sau cu cele ale bisericii Sf. Gheorghe din Taisten (după 1450) fiind evidente [134].

Acoperite în mare parte cu var, picturile capelei funerare a cetăţii ţărăneşti din satul Hărman (jud. Braşov) [135] au ca temă principală *Judecata de apoi*, Fig. 284 episoadele aferente fiind distribuite în jumătatea de vest a capelei [136]. Peretele de răsărit al capelei are două registre, în partea superioară se află *Răstignirea*, cu Maria şi Ion evanghelistul, iar în partea inferioară sînt cinci donatori: un bătrîn în veşminte de orăşean, un cavaler în armură, un cleric, un tînăr nobil şi un alt orăşean. Făcînd pandant *Răstignirii*, pe pereţii laterali de sud şi de nord se află grupuri de apostoli cu filactere în mîini, iar pe boltă au fost pictaţi cei patru evanghelişti. Se poate lesne observa că, în compoziţia iconografică a capelei, *Judecata de apoi* face pandant cu *Răstignirea* şi că cele două teme se completează reciproc pe planul simbolismului religios.

O a treia temă importantă este *Proslăvirea Mariei:* de o parte şi de alta a arcadei vestice a fost înfăţişată *Bunavestire*, pe peretele sudic apare *Naşterea lui Iisus* înconjurată de simboluri ale purităţii mamei sale [137], iar pe boltă

se află o maiestuoasă reprezentare a *Încoronării Fecioarei*[138], alături de care apar apostolii Pavel și Iacob cel Mare.

Rezultînd din colaborarea a trei meșteri[139] — de aici unele inegalități de calitate artistică —, ansamblul mural de la Hărman surprinde prin bogăția cromatică și prin repertoriul foarte variat al brîurilor decorative, în contrast cu severa expresie a figurilor care uneori — ca în cazul peretelui răsăritean — atinge note dramatice.

Formați în ambianța picturii tiroleze și francone, cei trei meșteri găsesc numeroase corespondențe în Slovenia (la Krtina și la Suha)[140], în Slovacia (la Štitnik)[141], în Silezia (maestrul altarului sfîntului Wolfgang)[142]. Stilul e linear, dar nu exclude preocupări de modelaj, cu umbra, remarcabilă fiind în acest sens figura episcopului Benno, de pe peretele sudic.

Executat cu probabilitate în deceniul 1460—1470, ansamblul mural din capela de la Hărman constituie, așadar, un martor al unui nou val de « internaționalizare » a picturii gotice, de data aceasta a picturii gotice tîrzii în varianta germană care se dovedea cea mai conservatoare.

Către sfîrșitul secolului al XV-lea, mai multe monumente transilvănene au fost decorate cu picturi murale, dintre care doar cîteva s-au păstrat, fie și în stare fragmentară. Mai concludenți sînt martorii rămași din ansamblul, ce pare să fi fost de o reală frumusețe, care decora biserica « din Deal » din Sighișoara[143].

Cea mai mare parte a picturilor trebuie să fi fost realizată în anul 1483, înscris în mai multe locuri: pe boltă, deasupra arcului triumfal, în cor. Autor prezumat al fragmentelor datate 1483 este pictorul Valentin, ajuns primar al Sighișoarei în 1490, întrucît pe un scut heraldic apar trei triunghiuri — emblema pictorilor în evul mediu.

Pe boltă, între cei doi stîlpi mediani ai navei nordice, se află o remarcabilă reprezentare a arhanghelului Mihail cu balanța în mîna stîngă și cu spada în dreapta, gata să lovească în demonii care îl înconjoară. Dăruită de breasla cojocarilor, a cărei emblemă a fost inclusă în compoziție, această imagine reține prin silueta elegantă a arhanghelului, prin vioiciunea desenului, prin faldurile învolburate cu savantă pricepere. Reține de asemenea faptul că în partea inferioară a fost sugerat un dalaj — văzut în perspectivă —, dovadă a absorbirii



Fig. 284
Hărman (jud. Brașov),
capela cetății țărănești,
Sf. Iacob cel Bătrîn.

Fig. 285
Hărman,
capela cetății țărănești,
figură de donator.



unor elemente proprii Renașterii. În cor, pe peretele nordic, mai pot fi văzute cîteva figuri de sfinți și de sfinte, între care Ursula cu săgeata. Prezența unui bărbat în atitudine de rugăciune pare a proba că întreaga compoziție avea un caracter votiv. Pe același perete, în dreptul tabernacolului, a fost pictată o amplă reprezentare a instrumentelor patimilor. În sfîrșit, deasupra arcului triumfal se află năframa Veronichii, susținută de doi îngeri, lîngă care apar chipurile donatorilor: Valentinus(?) și soția sa.

Dar Valentinus « Pictor », ale cărui calități artistice îl recomandă printre maeștrii importanți ai goticului tîrziu, nu a terminat singur decorarea impozantului edificiu care este biserica «din Deal» din Sighișoara. În anul 1488 era angajat să picteze tinda de la parterul turnului-clopotniță tirolezul *Jacobus Kendlinger de S(anctus) Wolfg(ang)*, după cum el însuşi semnează propria lucrare. Ilustrînd episoade din *Legenda sf. Francisc de Assisi* și din ciclul *Patimilor*, imaginile pictate sînt mici, amintind — așa cum s-a observat de către J. Misselbacher — maniera unui pictor de tablouri. Cromatica vioaie — cu accente de roșu —, desenul nervos, grupajele compoziționale în vervă, totul conferă un farmec particular acestor picturi care nu ascund, totuși, o anumită stîngăcie. Meșterul Iacob a fost unul dintre acei peregrini în căutare de lucru, mesajul său artistic fiind lesne receptat într-un mediu cu care avea numeroase contingențe, fapt demonstrabil prin analiza martorilor de pictură contemporană.

O poziție stilistică similară prezintă picturile din corul bisericii evanghelice din Cisnădie (jud. Sibiu) [144], din nefericire acoperite în mare parte cu var și cunoscute doar pe baza descrierilor de la începutul secolului nostru. Executate într-o gamă cromatică reținută, scene de mici dimensiuni ilustrau ciclul cristologic [145], stilul fiind înrudit cu cel de la Hărman.

Alte fragmente mărunte sau picturi sub var, a căror datare la sfîrșitul secolului al XV-lea și a căror apartenență la stilul gotic tîrziu reclamă încă unele precizări, au mai fost semnalate la capela bisericii evanghelice din Cristian (jud. Brașov) [146], la biserica evanghelică din Motiș (jud. Sibiu) [147], la biserica reformată din Daia (jud. Harghita) [148], la biserica evanghelică din Bratei (jud. Sibiu) [149], la biserica unitariană din Sînvăsîi (jud. Mureș) [150], la biserica unitariană din Maiad (jud. Mureș) [151], la biserica evanghelică din Tătîrlaua (jud. Alba) [152], la biserica evanghelică din Satul Nou (jud. Brașov) [153], la biserica reformată din Lutița (jud. Harghita) [154], la capela cetății din Aiud (jud. Alba) [155], la biserica evanghelică din Beia (jud. Brașov) [156], la biserica evanghelică din Curciu (jud. Sibiu) [157], la biserica reformată din Sighetul Marmației (jud. Maramureș) [158], la biserica evanghelică din Hălchiu (jud. Brașov) [159], la biserica evanghelică din Richiș (jud. Sibiu) [160], la biserica evanghelică din Netuș (jud. Sibiu) [161].

Ținînd seama de rezultatele cercetărilor din ultimii ani, este firesc să se presupună că numărul vestigiilor de pictură murală ce vor fi recuperate prin lucrările de restaurare va crește în viitorul apropiat, astfel că interpretările propuse în prezent vor trebui să fie nuanțate și amendate. În orice caz, materialul cunoscut este îndestulător pentru a justifica afirmația că, în ultimele decenii ale secolului al XV-lea, pictura murală gotică, în variante tîrzii de ambianță germanică, găsea în Transilvania un teritoriu prielnic de manifestare. Din conlucrarea meșterilor autohtoni cu cei veniți din părțile Tirolului, Austriei, Boemiei, Slovaciei, a rezultat un însemnat capitol de artă, prețios nu numai prin calitatea înaltă a unor ansambluri murale, dar și prin cantitatea lor mare, dovadă că mediul transilvănean dispunea de o generoasă capacitate de recepție, de o « stare artistică » fertilizantă. Disponibilitatea recepției artistice apare încă și mai largă dacă avem în vedere faptul că, în ultimul sfert al secolului, pictura Renașterii pătrundea tot mai insistent și în mediul orășenesc, notabile fiind, deocamdată,

cîteva panouri executate la biserica Neagră din Brașov [162].

Între timp, moda altarelor poliptice cîștigase la rîndul ei teren, cererea tot mai mare favorizînd atît formarea unor ateliere locale, cît și importarea unor piese sau executarea altora de



Fig. 286
Prejmer (jud. Brașov).
Vedere interioară cu altarul gotic.

către meșteri veniți de peste hotare. Ca urmare a dispariției — în flăcările Reformei — a marilor altare poliptice de oraș, rămîne ca fenomenul să fie judecat numai în limitele pieselor care s-au păstrat în mediul rural și în cîteva biserici din orașe mai mici.

Considerat prin prisma datelor de ordin stilistic, cel mai vechi altar pare să fie cel aflat în sanctuarul bisericii evanghelice din Prejmer (jud. Brașov) [163]. Construcția este simplă, un triptic cu panou central și aripi pictate pe ambele fețe, iconografia fiind consacrată *Patimilor lui Iisus* [164]. Pe aripi se văd, distribuite în două registre, următoarele scene: *Spălarea picioarelor*, *Cina de taină*, *Biciuirea la stîlp*, *Judecata la Caiafa* (fețele exterioare), *Plîngerea*, *Punerea în mormînt*, *Învierea*, *Mironosițele la mormînt* (fețele inferioare). Panoul central, de patru ori mai mare decît scenele laterale, a fost rezervată *Răstignirii*. Compozițiile sînt simple, reduse la esențial, grupurile se decupează pe fundaluri sumar indicate, iar mișcările sînt reținute, pe alocuri chiar înțepenite, amintind mai vechi scheme iconografice. Arhitectura încăperilor în care se desfășoară scenele de interior este sugerată cu stîngăcie, de observat totuși o timidă preocupare pentru perspectiva geometrică. Hieratismul tradițional apare mai evident la scena principală, la care peste jumătate din suprafața fundalului este poleită cu aur. Figurile dau aici impresia că sînt statui, caracteristic fiind desenul ordonat și liniștit al drapajului. Dimpotrivă, coloritul este viu, puternic chiar, cu o particulară strălucire a tonurilor de roșu, intensitatea cromatică fiind pusă în evidență de fondul aurit. Toate aceste elemente au determinat datarea altarului de la Prejmer în anii de mijloc al secolului al XV-lea, în legătură cu eventuale impulsuri venite din Austria [165]. Fig. 286

Tot în relație cu Austria și tot pe fondul unei viziuni rusticizante se situează altarul bisericii evanghelice din Mălîncrav [166], operă realizată cu contribuția bănească a familiei Appafi, a cărei stemă a fost inclusă în decorația predelei. De curînd restaurat [167], acest altar, care părea mohorît și lipsit de har coloristic, a redobîndit frumusețea pierdută, situîndu-se printre realizările remarcabile ale picturii transilvănene din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Închinat Mariei, a cărei figură înconjurată de îngeri — în tema *Magnificat* — ocupă panoul central, polipticul de la Fig. 287—288



Fig. 287
Mălîncrav (jud. Sibiu), biserica evanghelică,
altarul poliptic: *Magnificat*.

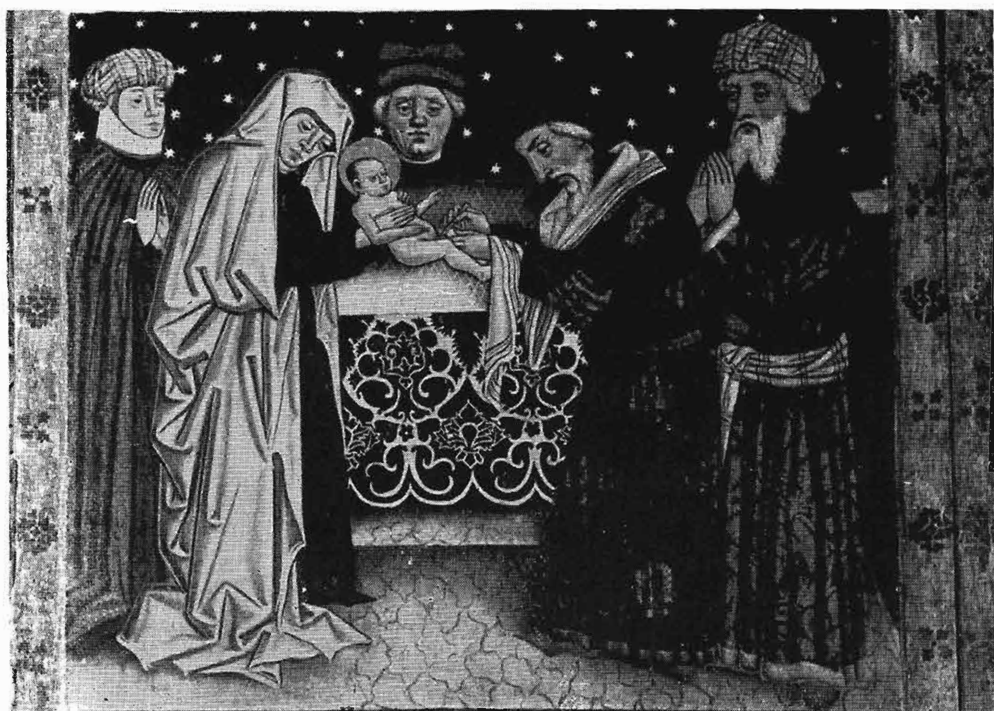


Fig. 288
Mălîncrav (jud. Sibiu), biserica evanghelică, altarul poliptic: *Circumciziunea.*

Mălîncrav are o iconografie amestecată. Panoul central este încadrat de patru mici panouri dispuse etajat două cîte două, cu sfintele Agata, Margareta, Ecaterina și Barbara. Pe fețele interioare ale canaturilor se văd *Nașterea lui Iisus*, *Închinarea magilor*, *Adormirea Mariei. Punerea Mariei în mormînt*, iar pe fețele exterioare sînt scenele: *Vizitația*, *Prezentarea la templu*, *Bunavestire* și *Circumciziunea.* Pe aripile fixe, vizibile cînd altarul este închis, apar figurile arhanghelului Mihail și sfîntului Gheorghe. Pe predelă este pictat *vir dolorum*, între Maria și Ion evanghelistul.

Echilibrată și maiestuoasă, compoziția *Magnificat* este de o nobilă frumusețe: așezată pe tron, cu pruncul în brațe,
Fig. 287 Maria a fost înfățișată ca împărăteasă, incoronată și cu o amplă mantie brodată cu flori de aur. În jur se rotesc îngeri, iar la poale au fost reprezentați doi ctitori. Adevărat centru compozițional al altarului, *Magnificat* exercită o benefică stare de calmă tensiune centripetă, toate scenele laterale fiindu-i subordonate în mod firesc. În general simple ca organizare, cu figuri scunde, scenele secundare reușesc să contribuie la impresia de solemn datorită ritmurilor liniștite, veșmintelor bogate pe care le poartă personajele și fondurilor de aur cu aspect de brocart. Elementele de tradiție bizantină — ca *Adormirea Maicii Domnului* de tip *Koïmesis*, ca și mantia fluturîndă a sfîntului Gheorghe — se asociază în mod sugestiv formelor stilistice conservatoare aparținînd goticului nordic, forme vădit asimilate și integrate unei sintaxe locale. Se poate afirma că altarul din Mălîncrav ilustrează acel complex fenomen de asimilare și sinteză propriu artei transilvănene ajunsă acum în faza finală a goticului tîrziu.

Într-o asemenea fază, interferențele stilistice sînt, de regulă, complicate, făcînd dificilă clara delimitare a aparte-

nențelor. Nu va surprinde deci dacă unele opere realizate acum pot fi considerate ca punct terminus al unei evoluții sau, dimpotrivă, ca prime manifestări ale unei noi mișcări artistice. În cadrul picturii transilvănene, cel mai caracteristic monument al trecerii de la gotic la Renaștere este altarul poliptic din Mediaș [168]. Clasat îndeobște printre piesele reprezentative ale goticului tîrziu transilvănean, altarul de la Mediaș se refuză în cele din urmă unei atari

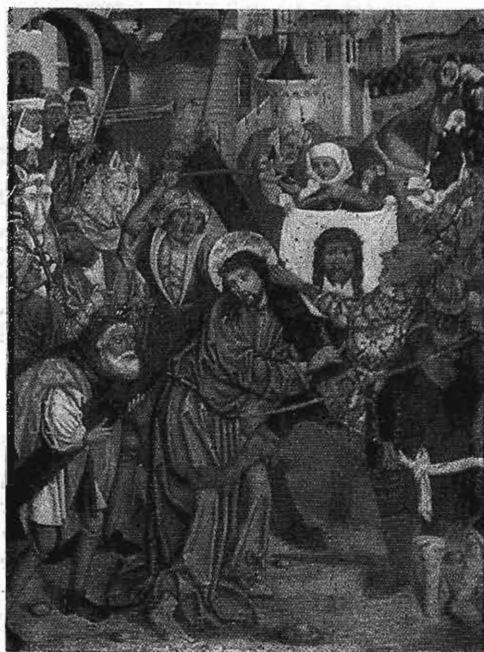


Fig. 289
Mediaș, biserica evanghelică, altarul poliptic: *Purtarea crucii*

încadrări, ridicînd o importantă problemă de ordin metodic: care sînt reperele care permit stabilirea identității stilistice a altarelor poliptice?

Într-adevăr, nu puține sînt altarele cu aripi executate în a doua jumătate a secolului al XV-lea și primele decenii ale secolului următor, opere care acuză o îndărătnică opțiune pentru formele arhitectonic-decorative ale flamboyant-ului și care rămîn profund îndatorate unor concepții picturale de tradiție gotică. Propriu cu precădere picturii de ambianță nordică, acest fenomen poate fi ilustrat prin numeroase opere reprezentative din Rhenania, Franconia, Austria, Boemia, Slovacia, Polonia, Ungaria, Slovenia, de asemenea din centrele de colonizare săsească din Transilvania. Dificultățile în care s-au aflat cercetătorii acestui fenomen pot fi deduse chiar numai din modul în care a fost « rezolvată » problema încadrării unui pictor ca Mathias Grünewald: pe de o parte, este pusă în evidență substanța gotică a artei sale — ca stare de spirit și tip de sensibilitate —, pe de altă parte, el este așezat între reprezentanții iluștri ai renașterii nordice. Similară, pînă la un punct, este situația altarului din Mediaș: specialiștii au fost de acord că unele scene care intră în compoziția sa au avut ca model gravurile lui Martin Schöngauer, executate între anii 1474—1479, dar, deși acest artist este încadrat printre reprezentanții renașterii germane, opera în discuție a fost atribuită goticului tîrziu, ultimul adept al acestui mod de interpretare fiind Otto Folberth [169].

De curînd restaurat, altarul din Mediaș a redobîndit calitățile coloristice pierdute, de asemenea ancadramentul arhitectonic-decorativ și tîmpla originală, mai puțin cele patru statui care făceau parte din compoziția acesteia [170]. Decorația scrinului central s-a pierdut, dar pe aripile fixe și pe fețele exterioare ale aripilor mobile se păstrează opt scene din ciclul *Patimilor: Prinderea lui Iisus*, *Biciuirea la stîlp*, *Încoronarea cu spini*, *Batjocorirea*, *Purtarea crucii*, *Pregătirea pentru răstignire*, *Răstignirea*, *Învierea*. Predela prezintă în zona centrală patru nișe dreptunghiulare pentru statuete de sfinți, iar în extremități este decorată cu două figuri de donatori în atitudine de rugăciune [171].

Concepute generos, în spații largi, cu multe planuri, scenele altarului din Mediaș au o bogată încărcătură narativă, fapt evidențiat atît de organizarea dinamică a grupurilor principale, cit și de atenția acordată grupurilor episodice, multe dintre acestea cu valoare iconografică autonomă: *Rugăciunea din*

grădină, *Petru și Malchus*, *Judecata la Caiafa*, *Ghicește, Iisuse, cine te-a lovit*, *Pilat și slujnica*, *Năframa Veronichii*, *Mironosițele la mormînt* și *Pogorîrea la iad*.

Așa cum s-a observat, meșterul altarului din Mediaș cunoștea gravurile lui Martin Schöngauer pe care le-a folosit ca model în realizarea unor scene, ca de exemplu, *Batjocorirea* și *Învierea*. Inter-

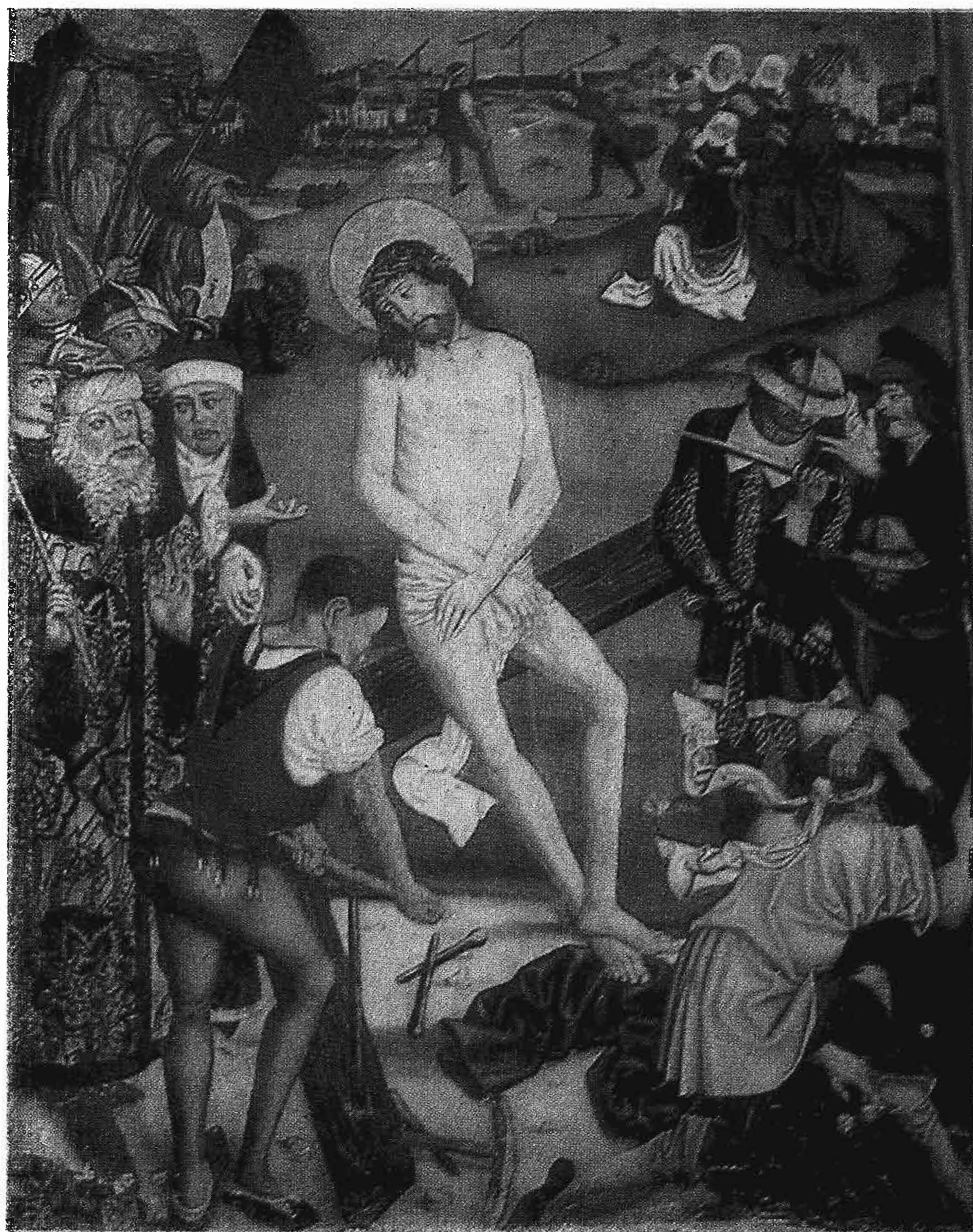
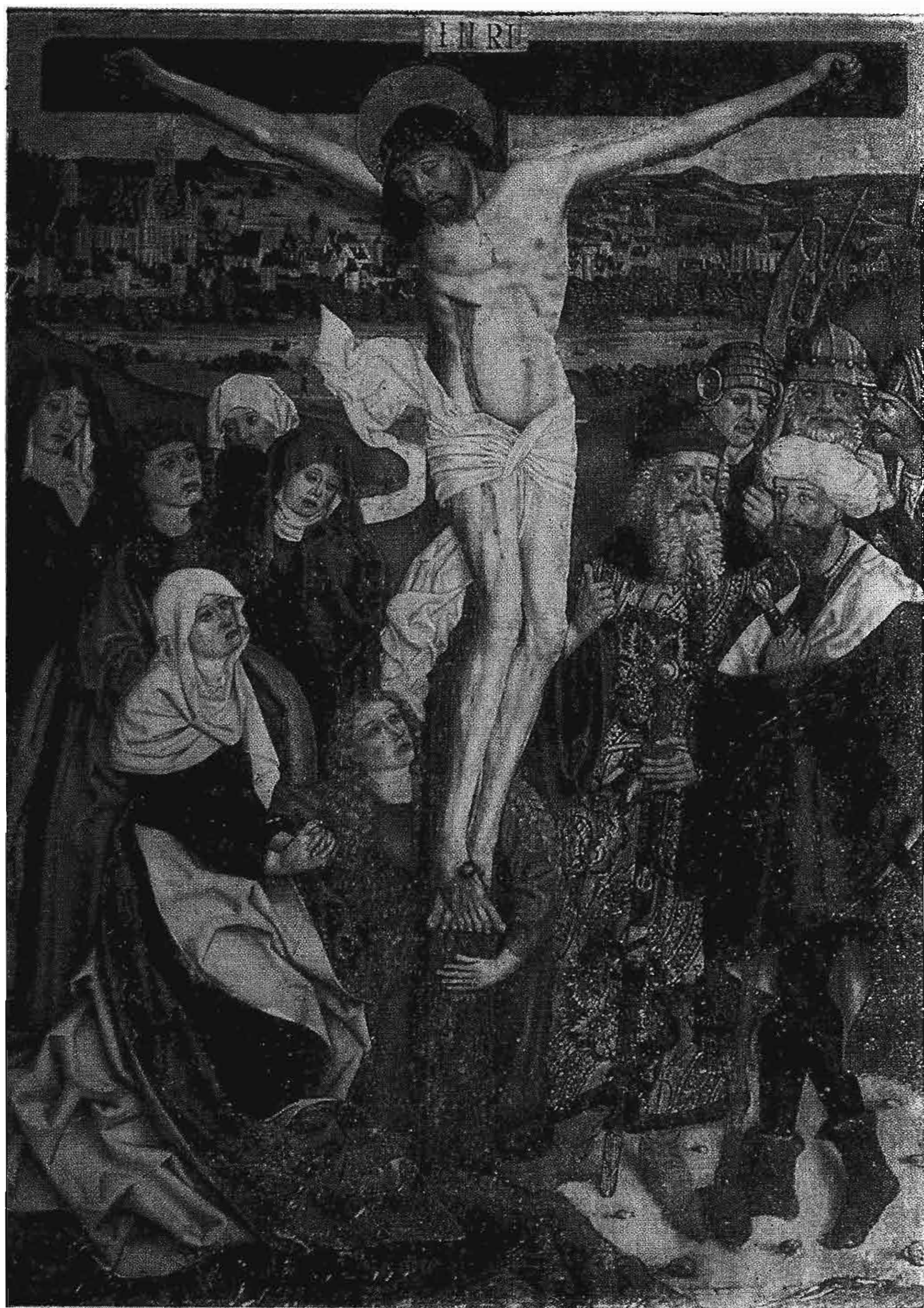


Fig. 290
Mediaș, biserica evanghelică, altarul poliptic,
Pregătirea pentru răstignire.

Fig. 291
Mediaş, biserica evanghelică,
altarul poliptic:
Răstignirea.



pretind gravurile lui Schöngauer, meșterul medieșan complică structurile compoziționale, el îmbogățește cadrul în care se desfășoară scenele și nuanțează fondul narativ. Intervin în rezolvarea imaginilor numeroase elemente de perspectivă geometrică, iar redarea peisajului natural trădează un tip de sensibilitate care trebuie considerat modern, în sensul renascentist al cuvîntului. În scena *Răstignirii*, meșterul a înlocuit reprezentarea convențională a cetății Ierusalimului cu un autentic peisaj după natură, fiind ușor de recunoscut silueta și monumentele orașului Viena. Curios e că peisajul înconjurător reproduce dealurile din jurul Mediașului, iar Dunărea a fost înlocuită cu molcomul rîu al Tîrnavei care curge printre răchiți rotate. Știind că în fundalul panoului cu tema *Martiriul celor 10.000*, operă aflată în păstrarea Muzeului Brukenthal din Sibiu și atribuită, verosimil, meșterului de la Mediaș, apare chiar imaginea orașului de pe Tîrnava [172], dispunem de un prețios indiciu pentru definirea personalității acestui artist.

În legătură cu formația meșterului de la Mediaș au fost puse în discuție unele asemănări cu altarul Hofer, pictat de Michael Wolgemut în 1465 [173]. Apropierea nu este probatorie, cu atît mai mult cu cît Wolgemut nu lucra singur și este cunoscut că pictura sa, prin excelență heteroclită, e plină de împrumuturi, deseori nediferențiate. Mai convingătoare sînt referirile la altarul Schotten din Viena [174], dar în acest caz asemănările de tipologie și de colorit se cer mai degrabă explicate în contextul unei ambianțe stilistice comune, decît printr-o derivare directă. Spre deosebire de contemporanii săi amintiți, meșterul din Mediaș are mai multă vigoare și un sens mai precis al mișcării. Autorul altarului de la Schottenstift preferă compozițiile calme, cu rare accente dinamice (ca, de exemplu, în scena *Purtării crucii)*, statica personajelor fiind subliniată de faldurile liniștite ale veșmintelor. Dimpotrivă, meșterul medieșan manifestă un interes constant pentru compozițiile nervoase, dinamica interioară fiind clar marcată de jocul diagonalelor și al faldurilor bogate.

Revenind la problema ridicată inițial, se pune întrebarea: cărui fenomen artistic îi aparține meșterul altarului de la Mediaș, goticului sau Renașterii? Desigur, chiar și o analiză sumară poate reține numeroase elemente care țin de recuzita goticului, dar mai reprezentative sînt aici inovațiile Renașterii, ca atitudine fundamentală în fața subiectului și, deopotrivă, ca limbaj. Format în contact intim cu « școala Dunării » din Austria, la curent cu mutațiile de stil ale școlii francone, meșterul medieșan este un exponent al noului val artistic, principalul argument în acest sens fiind sentimentul naturii. Departe de a fi un simplu pretext abstract, o convenție decorativă, natura se insinuează în scenele pe care le pictează cu forța vieții trăite. Dacă peisajul din fundalul *Răstignirii* este încă plin de amintirile Vienei, în *Martiriul celor 10.000* se lasă exprimată legătura imediată cu Mediașul, a cărui atentă, îndelungă observare nu putea să aparțină decît unui localnic. Aceleași caracteristici stilistice se recunosc și în pictura unui alt panou de altar, păstrat la Muzeul Brukenthal avînd ca temă *Martiriul Sf. Sebastian*.

Prezența acestui important artist care este maestrul altarului de la Mediaș Fig. 254
într-o expunere privind pictura gotică din Transilvania ar putea să apară ca o inadvertență. De fapt, prin el și opera sa devine mai lesnicioasă delimitarea unui fenomen de răscruce: în timp ce pictura de altare se orientează spre inovațiile stilistice ale Renașterii, pictura murală va păstra o atitudine conservatoare, rămînînd încă două-trei decenii sub autoritatea moștenirii goticului. Retardatară va fi și poziția sculpturii, din care cauză se ajunge la o ciudată bipolaritate stilistică în compoziția de ansamblu a altarelor poliptice transilvănene: casetele de lemn, decorația arhitectonică și statuile din scrinul central (atunci cînd sînt) aparțin goticului tîrziu, în timp ce panourile pictate sînt consistent hrănite de experiențele Renașterii.

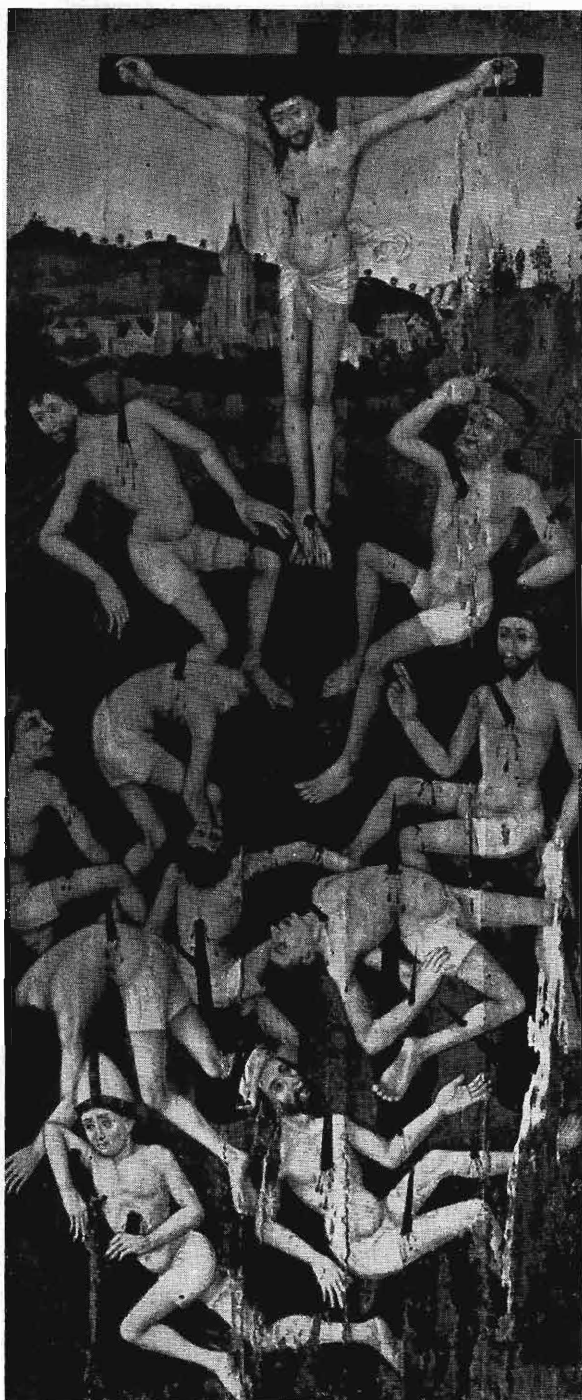


Fig. 292
Martiriul celor zece mii
(Muzeul Brukenthal, Sibiu).

Printre ultimele altare poliptice care mai pot fi încadrate în capitolul picturii gotice sînt de amintit altarul din Tîrnava — azi la Muzeul Brukenthal [175] —, altarul din Feldicara [176], de asemenea, cel din Sîntimbru-Harghita [177], operă de remarcabilă calitate, dar, din nefericire, ajunsă pînă la noi într-o stare precară.

Curînd după debutul secolului al XVI-lea, într-o epocă în care procesul de fortificare a bisericilor transilvănene făcea tot mai nesigură soarta picturilor murale, moda altarelor poliptice s-a generalizat, favorizînd o rapidă expansiune a limbajului pictural al Renașterii. Exponenții întîrziați ai goticului în pictură vor fi, totuși, cîteva ansambluri murale care decorează capelele bisericilor fortificate.

La Biertan (jud. Sibiu) [178], în capela din așa-zisul « turn al catolicilor », programul iconografic al picturilor murale este dominat de tema *Judecății de apoi*: pe boltă se află *Iisus învățător* în mandorlă, iar pe peretele vestic, în zona superioară, se vede *Iisus judecător*, înconjurat de îngeri, de Maria și de Ion Botezătorul. Pe același perete a fost reprezentat Ierusalimul ceresc, în a cărui poartă stă un înger care primește grupul mîntuiților; arhanghelul Mihail străpunge cu lancea un păcătos; grupul păcătoșilor se prăbușește în gura monstrului Leviathan. Peretele estic are în zona superioară năframa Veronichii, încadrată de îngeri, iar în zona centrală apar arhanghelul Mihail, cu spada și balanța, și sfîntul Gheorghe pedestru, ucigînd balaurul. Pe peretele sudic se află *Bunavestire* și *Închinarea magilor*, iar pe peretele nordic sînt Ursula cu arcul, o sfîntă, un înger și *Maica ocrotitoare* — deci tot o imagine cu caracter eshatologic.

Remarcînd că importante suprafețe au fost decorate doar cu imitații de draperii și brîuri ornamentale, trebuie spus că picturile de la Biértan acuză un manierism specific goticului tîrziu, cu o căutată eleganță a desenului și a atitudinilor. Scenele nu au fundaluri cu mai multe planuri, dar se pot recu-

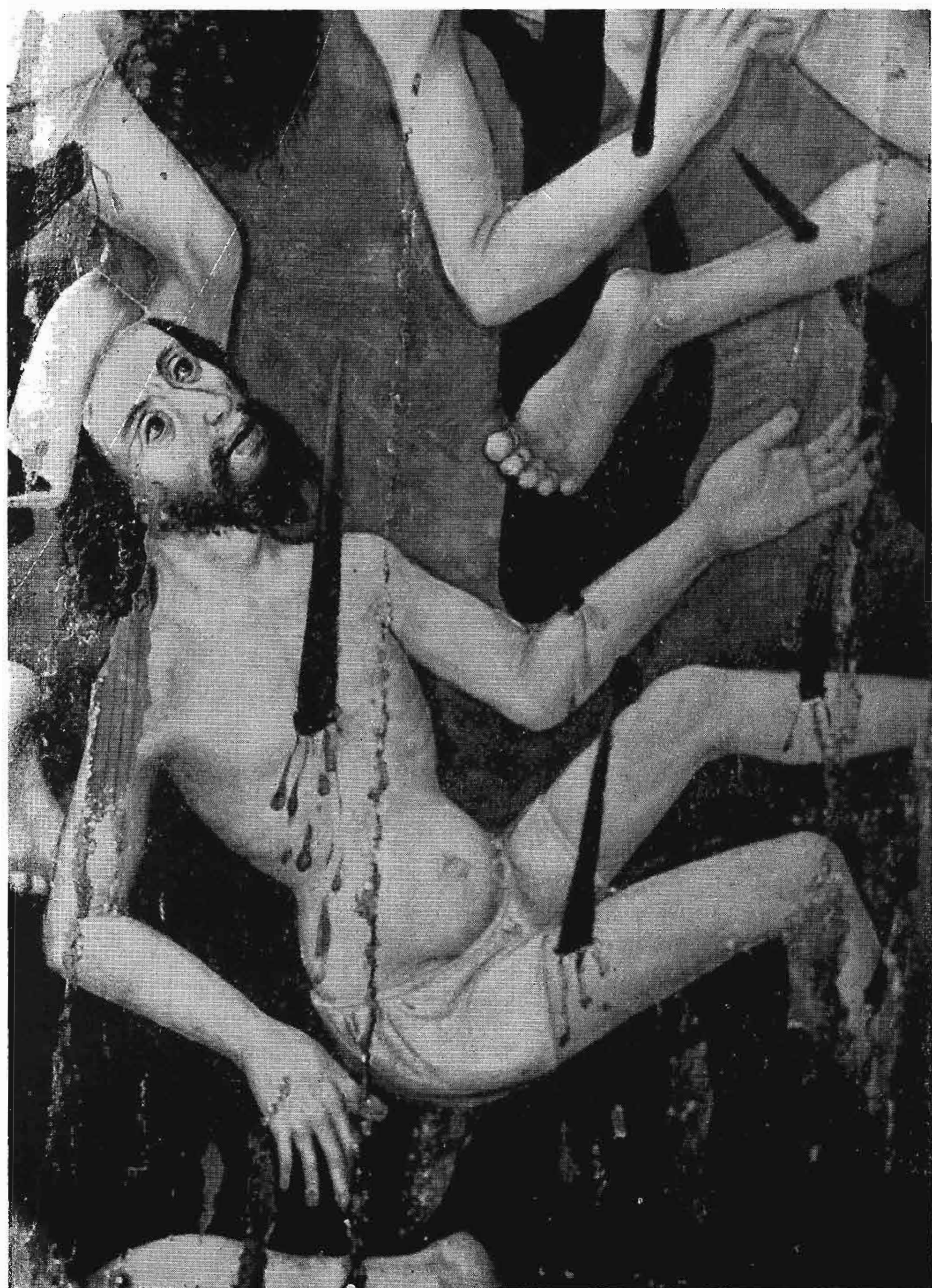


Fig. 293
Martiriul celor zece mii
detaliu.

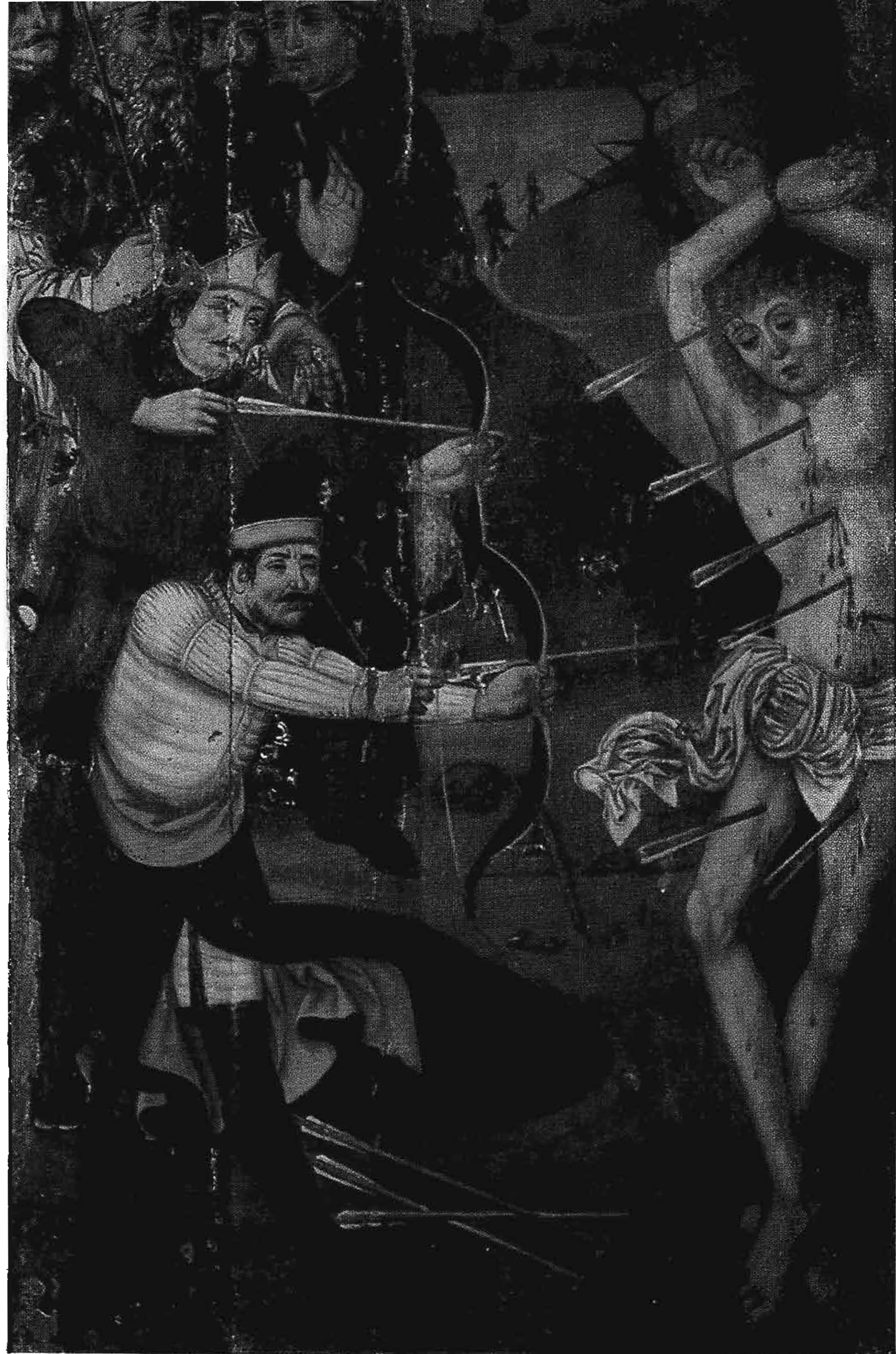


Fig. 294
Martiriul Sf. Sebastian (Muzeul Brukenthal).



Fig. 295
Închinarea magilor
(altarul din Tîrnava,
Muzeul Brukenthal).

noaşte unele reflexe ale Renaşterii. Cromatica e bogată, dar dură, fără subtilităţi de armonizare, trădînd un meşter provincial.

Mult mai elaborate, picturile care decorează capela din turnul Mariei [179], din castelul Mediaşului, au fost executate sub influenţa nemijlocită a altarelor poliptice. Autorul anonim a imitat, in tehnica « grisaille », un decor de arhitectură gotică, cu nervuri şi fleuroane, în reţeaua acestui decor fiind pictate temele figurative. Pe boltă sînt cinci medalioane dispuse în cruce: în centru se află *Mielul mistic*, iar în jur sînt simbolurile evangheliştilor. Pe peretele de răsărit, chenarele pictate imită compoziţia unui altar cu aripi: pe panoul din mijloc, dumnezeu-tatăl susţine trupul lui Iisus mort, în dreapta se află Ion Botezătorul, în stînga pictura e distrusă, dar probabil că aici era Maria.



Fig. 296
Biertan (jud. Sibiu),
capela din turnul « catolicilor»
Închinarea magilor.

Pe pereții de nord și de sud, într-un decor de arcade, au fost pictați cei 12 apostoli cu filactere în mîini. Ceva mai bine păstrate sînt figurile apostolilor Iacob, Bartolomeu și Petru, în rest picturile sînt grav degradate. Peretele vestic a fost în întregime decorat în « grisaille »: un portal gotic în acoladă, cu fleuron și vrejuri vegetale, deasupra un șir de arcade. Considerînd vigoarea și exactitatea desenului, cromatica bogată și strălucitoare, sensul minuțios al interpretării formelor, pare probabil că autorul ansamblului din turnul Mariei era familiarizat cu pictura de panou, ceea ce ar putea explica și friabilitatea tehnicii murale la care a recurs și din a cărei cauză cea mai mare parte a imaginilor a ajuns într-o stare precară. Stilistic, se impun referiri la goticul nordic, recrudescența acestuia în Transilvania fiind explicabilă printr-un fenomen de involuție care însoțea criza socială și economică la începutul secolului al XVI-lea.

Aceleiași epoci par să-i aparțină și picturile murale din biserica evanghelică din Rupea (jud. Brașov), în prezent acoperite aproape integral cu var. Mai clar se vede figura arhanghelului Mihail, apariție elegantă, desenată cu cursivitate și colorată cu vioiciune. Stilul rămîne grafic și, dacă n-ar fi implicate unele amprente ale Renașterii, s-ar putea crede că aceste picturi sînt mai vechi.

Fragmente de picturi murale contemporane mai pot fi văzute și la alte monumente, dar ele sînt prea mărunte pentru a reuși să pună în discuție elemente demne de atenție. În fapt, mesajul picturii gotice își epuizase puterea de emoționare, iar limbajul său înceta să mai fie înțeles de oamenii secolului al XVI-lea. Aceasta nu înseamnă că arta gotică, în ansamblul său, încetase să mai fie viabilă, dimpotrivă. După cum vom vedea, ea dispunea încă de importante rezerve de regenerare și își va continua aventuroasa călătorie prin țările române o îndelungă vreme.

Note

1. Din bogata bibliografie a picturilor murale transilvănene, reținem ca lucrări cu caracter orientativ și dotate cu un amplu aparat critic: Radocsay, *Falkép;* Vătășianu, *Istoria*; Drăguț, *Iconografia.*
2. În secolele XII–XIII sînt amintite documentar mînăstirile de la Cenad, Sîniob, Someș, Ineu (Sf. Dionisie), Igriș, Cîrța, Oradea, Sarca (Hoghiz), Sf. Duh-Zărand, Bistra, Meseș, Alba Iulia, Arad, Sighișoara, Zăuan, Almaș, Cluj-Mînăștur, Sibiu, Pîncota, Rodna Veche, Uilăcul Șimleului, Acîș. Cu precădere se cer a fi considerate pentru problema în discuție mînăstirile benedictine (Cenad, Cluj, Pîncota, Acîș etc.), știut fiind că ordinul călugăresc al sfîntului Benedict manifesta un mare interes pentru fastul decorativ, acesta fiind unul dintre elementele de conflict care a provocat marea dizidență cisterciană din anul 1098.
3. Pentru picturile bisericii din Homorod, principalele lucrări de referință sînt: Radocsay, *Falkép*, p.147, Vătășianu, *Istoria*, p. 412; Drăguț, *Homorod.*
4. O amănunțită prezentare a problemelor ridicate de studiul acestei teme iconografice, vezi la Drăguț, *Iconografia*, p. 13–17.

5. V. Vătășianu, pe baza analizei arhitectonice, datează biserica din Homorod « prin anul 1270 » *(Istoria*, p. 83).
6. Insuficient cercetată în ansamblul manifestărilor sale, pictura stilului gotic linear-narativ poate fi urmărită în diferitele țări europene prin intermediul monografiilor locale: Deschamps Thibout, *France;* Soderberg, *Gotländska*; Broby-Johansen, *Danske; Finlande;* Weingartner, *Südtirol*; *Rasmo*, *Affreschi*; Stelè, *Slovenija;* Dobrowolski, *Polska;* Pešina, *Goticka;* Dvořáková, *Gothic;* Radocsay, *Falkép.*
7. Réau, *L'art*, p. 2.
8. Este meritul regretatului profesor Francè Stelè, de la Universitatea din Ljubljana, de a fi demonstrat pentru întîia oară că se poate vorbi despre un program iconografic valabil pentru bisericile medievale de sat și de a fi precizat coordonatele stabile ale acestui program *(Kanon*, p. 315—328). În consens cu această demonstrație sînt și observațiile făcute de Deschamps-Thibout, *France*, p. 14. Pentru comentariul critic al problemei, a se vedea Drăguț, *Iconografia*, p. 12—30.
9. Considerațiile făcute aici cu privire la monumentele franceze și, în continuare, din alte țări europene se bazează, înainte de toate, pe cercetările personale ale autorului, efectuate la fiecare dintre monumentele citate; ca lucrări de referință sînt utile în primul rînd cele citate la nota 6.
10. La Methler, la Mark, la Eppingen pot fi văzute asemenea picturi murale aparținînd primei jumătăți a secolului al XIV-lea și care au o marcă stilistică proprie acelui gotic linear-narativ de largă circulație europeană *(Fresken*, p. 15—21, 34—37; Hootz, *Baden-Württemberg*, p. 76, 383).
11. Puternica influență bizantină a limitat răspîndirea goticului linear-narativ la zona nordică a Italiei, unde sînt adeseori semnalați meșteri veniți de la nordul Alpilor, ca la biserica San Romedio din Sanzeno sau ca la biserica Santa Maria-Maddalena din Bolzano (Rasmo, *Affreschi*, p. 98—99, 118—120, 241—242).
12. Din Ungaria sînt de reținut ansamblurile de pictură murală de la Ocsa, Vizsoly, Kiszombor (Radocsay, *Falkép*, p. 191—192, XXVII-XXX, 326—7, XXXIX—XLI, 156—157, LX—LXI).
13. Pešina, *Goticka*, p. 126—148, 153—159, 162—166, 217—226, 258—262 pentru picturile murale de la Strakonice, Pisek, Pohořelice, Brandys nad Labem, Křeč.
14. Menționăm picturile bisericilor din Siedlęcinie, Sf. Ion din Gniezno, Lądzie (Dobrowolski, *Polska*, p. 154—155, 162—163).
15. Numărul ansamblurilor de pictură murală din Slovenia este impresionant de mare; pentru problema în discuție vom aminti bisericile de la Vitanje, Ptuj, Trnovec pri Sevnici, Tupališče, Murska Sobota (Stelè, *Slovenija*, p. 38—63).
16. Pentru Slovacia, fenomenul pătrunderii influențelor italiene a fost analizat de Dvořáková, *Monumentalmalerei*, p. 58—111.
17. Radocsay, *Falkép*, p. 36—38, 140—141; Vătășianu, *Istoria*, p. 421—425; Drăguț, *Ghelința*.
18. Problema legendei regelui Ladislau și a reprezentării sale în pictura murală medievală a preocupat pe numeroși cercetători, cumulînd o bibliografie impresionantă. În ultimii ani, discuția a fost redeschisă prin două ample studii: Dvořáková, *La légende;* Drăguț, *Legenda*. În esență este vorba despre o adaptare — în mediul de curte a Angevinilor — a legendei eroului de frontieră bizantin Dighenis Akritas la exigențele iconografice ale reprezentării lui Ladislau cel Sfînt în postura de protector al graniței de răsărit a regatului.
19. Fondurile sînt gri, galben sau ultramarin, desenul este executat cu negru, brun-roșcat, ocru, gri, verzui, figurile sînt roșcate cu modelaj formă-culoare, uneori în accente de alb, veșmintele sînt colorate în roșu, ocru, brun, gri, verde.
20. Foarte asemănătoare ca poziție stilistică sînt cîteva fragmente de pictură, încă nepublicate, situate pe peretele sudic al navei bisericii din Cricău (jud. Alba).
21. Despre picturile din Johanniskirche din Bressanone (Brixen), vezi Weingartner, *Malerei*, p. 3—14.
22. Celui de al patrulea meșter care a lucrat la Ghelința îi poate fi atribuită compoziția *Judecata de apoi* situată în partea superioară a peretelui de sud. Grav degradată, această imagine este interesantă prin efortul de sinteză pe care îl vădește, ea situîndu-se la confluența dintre goticul linear-narativ și stilul de sorginte nord-italiană pe care îl reprezintă meșterul peretelui nordic.
23. Radocsay, *Falkép*, p. 53, 120; Vătășianu, *Istoria*, p. 771; Drăguț, *Mugeni*.
24. Radocsay, *Falkép*, p. 109—110; Vătășianu, *Istoria*, p. 768; Drăguț, *Mălîncrav*, p. 80—86 (cu puneri la punct privind iconografia și datarea).

25. Destul de rară în iconografia medievală, *Judecata la Irod* are ca sursă « Evanghelia lui Luca ». Un termen apropiat de comparație este reprezentarea acestui episod în pictura murală a deambulatoriului mînăstirii ioanite din Strakonice (Boemia, mijlocul secolului al XIV-lea; Pešina, *Goticka*, p. 126 149)
26. Radocsay, *Falkép*, p. 125—126, pl. LII.
27. Réau, *Iconographie*, II-2, p. 605—606.
28. Radocsay, *Falkép*, p. 37, 134; Vătășianu, *Istoria*, p. 770.
29. Radocsay, *Falkép*, p. 37—38, 147; Vătășianu, *Istoria*, p. 412; Drăguț, *Homorod*, p. 104—107.
30. Drăguț, *Drăușeni*.
31. Aspectul inițial de friză, cu scene înlănțuite între ele, a fost grav afectat de adosarea la zid a stîlpilor care susțin noua boltă a bisericii, după retezarea navelor laterale și transformarea ei în reduit al cetății țărănești. Episoadele care s-au păstrat din ciclul legendar al Ecaterinei din Alexandria sînt următoarele: *Judecata de apoi*, *Discuția cu cei 50 de filosofi*, *Trimiterea la închisoare*, *Torturarea filosofilor convertiți*, *Flagelarea Ecaterinei*, *Martiriul cu roata*. Ultimele scene sînt într-o stare de conservare precară.
32. Din bibliografia destul de bogată a acestor picturi, spicuim: Ștefănescu, *Valachie-Transylvanie*, p. 211—233; Vătășianu, *Istoria*, p. 405—406; Drăguț, *Strei*, p. 299—317; Drăguț, *Strei*-II; Cincheza, *Strei*.
33. *Documenta-Valachorum*, p. 271—273.
34. În legătură cu campaniile din Italia, vezi Drăguț, *Strei*-II, p. 25—26, nota 38.
35. Se păstrează următoarele scene: *Nașterea lui Iisus* — cu o remarcabilă « baie a pruncului » —, *Botezul* (fragment), *Închinarea păstorilor* (fragmente), *Fuga în Egipt* (scenă degradată în partea superioară), *Cina cea de taină* (fragment).
36. Nu *Martiriul celor 10000*, cum am notat în lucrările anterioare.
37. Considerat patron al călătorilor și protector împotriva morții subite, sfîntul Cristofor s-a bucurat de o particulară cinstire în mediile provinciale în Europa de centru-răsărit, figura sa, de mari dimensiuni, apărînd pe fațadele multor biserici din Elveția, Slovenia, Boemia. În Transilvania sînt cunoscute doar patru reprezentări: la biserica ortodoxă din Strei (sec. XIV), la biserica evanghelică din Dirlos (sec. XVI), la biserica romano-catolică din Florești (fragmente, sec. XV), a patra fiind semnalată la biserica evanghelică din Tătîrlaua, în prezent fiind acoperită cu var (în legătură cu iconografia lui Cristofor, în V. Drăguț, *Picturi exterioare*, p. 81—83).
38. Avem în vedere concepția caligrafică, de căutată eleganță, a desenului, și portul bărbii bifurcate
39. Francè Stelè, *Monumenta*, fig. 54; cercetare personală în noiembrie 1966.
40. Dvořáková ș.a., *Gemer*, p. 339; cercetări personale în iunie 1963 și în iunie 1968.
41. Fučić, *Istarske*, p. 9. Picturile de la Butoniga sînt datate către 1400.
42. Stelè, *Crngrob*, p. 34, fig. 27.
43. Anton Hekler, *Ungarische*, p. 50, 75; Balogh J., *Renaissance*, p. 18—19; Radocsay, *Falkép*, p. 54, 167; Vătășianu, *Istoria*, p. 409—410. Atribuirea acestor picturi lui Nicolae din Cluj, propusă de Balogh J. (*Renaissance*, p. 19, 369) nu are nici un temei documentar.
44. Pe același perete mai există și *Năframa Veronichii (Mandylion-ul)*; figuri șterse se mai văd pe pereții de sud și de nord ai sanctuarului, iar în navă, pe peretele nordic, există (în prezent acoperite cu pînză și var) scene din ciclul *Patimilor: Răstignirea*, *Plîngerea* și fragmente aparținînd unor compoziții neidentificate. Datate de prof. V. Vătășianu la începutul secolului al XV-lea, aceste picturi (judecate după fotografii) par a fi, totuși, contemporane cu cele din altar. În acest sens sînt revelatorii asemănările ce merg pînă la identitate stilistică cu picturile bisericii din Rybník (Slovacia), datate la sfîrșitul secolului al XIV (Dvořáková, ș.a., *Gemer*, fig. 353).
45. Mențiuni despre picturile bisericii reformate din Fizeșul Gherlii (jud. Cluj); la Radocsay (*Falkép*, p. 194) și la Vătășianu (*Istoria*, p. 775) care le clasează la capitolul 1450—1525. Este vorba despre două figuri de sfinți regi, pictate pe intradosul arcului triumfal. Preparație subțire de bună calitate, fond ultramarin, veșminte roșii, intervenții cu ocru, verde, gri-galben, negru. Tipologia, cu ochi migdalați, și veșmintele indică ultimul deceniu al secolului al XIV-lea, în acest sens fiind și șovăiala între tratarea grafică și cea plastică.
46. Pentru picturile bisericii reformate din Tileagd (jud. Bihor), bibliografia este destul de bogată; reținem pe Huszka, *Telegd*; Radocsay, *Falkép*, p. 177—178; Vătășianu, *Istoria*, p. 768—769; Drăguț, *Picturi exterioare*, p. 87. În cor se păstrează, deteriorată, figura apostolului Matei, opera unui meșter la curent cu inovațiile modelajului plastic, dar vag îndatorat și hieratismului bizantin. Pe peretele răsă-

ritean al navei, în dreapta arcului triumfal, se află cîteva fragmente din *Judecata de apoi* dispuse în trei registre: șase apostoli așezați pe tron, cu trei îngeri care zboară deasupra, purtînd instrumentele patimilor; arhanghelul Mihail izgonind un grup de păcătoși în gura iadului; episcop. Pe peretele sudic se mai păstrează imaginea *Buneivestiri* și un panou cu sfinții regi Ștefan, Emeric și Ladislau. La exterior, pe peretele sudic, se păstrează un fragment din *Ecce Homo* și un fragment din *Răstignire*. Gama cromatică e restrînsă, culoarea dominantă fiind roșu-englez, desenul e simplu dar sugestiv, siluetele au o anume eleganță, prevalîndu-se de tipologia picturii sieneze. Foarte apropiate ca poziție stilistică sînt picturile bisericii din Kraskovo (Slovacia), datate în deceniul 1360–1370 (cf. Dvořáková, ș.a., *Gemer*, p. 328–329). În cazul picturilor de la Tileagd, datorită unor elemente decorative mai evoluate, înclinăm pentru o datare după 1380; în orice caz, nu poate fi admisă datarea propusă de prof. V. Vătășianu, după mijlocul secolului al XV-lea *(op. cit.*, p. 769)

47. În secolul trecut, la biserica romano-catolică din Valea Crișului (jud. Covasna) erau consemnate mai multe fragmente de picturi murale: *Închinarea magilor*, scene din viața sfintei Margareta, figuri de apostoli (Radocsay, *Falkép*, p. 206–207; Vătășianu, *Istoria*, p. 773). În prezent mai sînt vizibile doar trei figuri de apostoli în absida altarului – Filip, Iacob și Matei –, rest din cortegiul celor doisprezece apostoli care însoțeau imaginea *Majestas Domini* de pe boltă, asemenea compoziției iconografice de la Homorod. Bună tehnică de frescă, gamă cromatică bogată, factura este italienizantă. Blicurile albe pentru indicarea luminii amintesc procedeele bizantine.

48. Mult afectată de transformările ulterioare, biserica romano-catolică din Cristurul Secuiesc păstrează doar cîteva fragmente de pictură murală, descoperite în 1905. Pe peretele nordic al navei se află un mic fragment din *Apocalips* (femeia călare pe balaurul cu șapte capete), foarte repictat; pe peretele estic, către sud, sub o arcadă pictată, o figură de episcop cu mitră dreptunghiulară și cîrjă. Stilistic, sînt foarte asemănătoare cu cele de la Valea Crișului (simple mențiuni la Radocsay, *Falkép*, p. 217, și Vătășianu, *Istoria*, p. 775).

49. La Mediaș, în biserica evanghelică Sf. Margareta, pe peretele nordic al navei centrale, a fost descoperit, în anul 1973, un mic fragment din *Închinarea magilor*, respectiv *Fecioara cu pruncul* pe tron. Tipologia Fecioarei e caracteristică picturii nord-italiene din secolul al XIV-lea, ca și aureola cu striuri. Suprapunerea primului strat de pictură de o altă pictură, datată 1421, contribuie la precizarea epocii în care fost executată imaginea în discuție, în orice caz anterior anului 1400.

50. Cu ocazia lucrărilor de restaurare, la biserica reformată din Nima (jud. Cluj), pe pereții sanctuarului au fost descoperite fragmente din cortegiul celor doisprezece apostoli. Calitatea preparației de frescă este deosebit de bună, iar gama cromatică, dominată de roșu-englez, pe fond ultramarin, este armonizată cu subtilitate. Figurile apostolilor sînt desenate cu un real simț al eleganței, dar simplu și fără virtuozitate de școală, amintind numeroase exemple provinciale din Slovenia și Slovacia din ultimele două decenii ale secolului al XIV-lea.

51. Afectată de numeroase transformări, navele laterale ale fostei basilici romano-gotice fiind retezate, biserica reformată din Cricău (jud. Alba) păstrează numeroase mici fragmente de pictură murală, unele în straturi suprapuse. Printre acestea, resturi dintr-o *Cină de taină* care prezintă pregnante caracteristici italienizante.

52. Biserica reformată din Dorolț (jud. Cluj) prezintă pe peretele nordic al navei un panou de pictură care cuprinde figurile arhanghelului Mihail cu balanța și a apostolului Iacob cel Bătrîn în fața căruia se află, îngenuncheat, donatorul înfățișat ca pelerin. Gamă cromatică relativ bogată, construcție de compromis între grafic și plastic (Drăguț, *Iconografia*, p. 25, 53).

53. La biserica evanghelică din Băgaciu (jud. Mureș), pe peretele de nord-est al absidei, sînt resturi dintr-un strat de pictură ce pare să aparțină ultimelor decenii ale secolului al XIV-lea. Calitatea preparației ar indica legături cu mediul italian. Inscripție pictată: ISTUD OPUS PERFECIT JOHANNES PLEBANUS. În navă, picturi datînd de la începutul secolului al XVI-lea.

54. Picturile bisericii reformate din Otomani (jud. Bihor), descoperite în 1889, au fost acoperite cu var. Erau înfățișate figuri de sfinte și *Maria cu pruncul*—a doua jumătate a secolului al XIV-lea? (Radocsay, *Falkép*, p. 193).

55. Biserica reformată din Filea (jud. Covasna) a fost demolată în 1897. Pe peretele nordic al navei, ea păstra o friză cu scene din *Legenda regelui Ladislau* și mai multe figuri de sfinți, toate databile în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea (Radocsay, *Falkép*, p. 134).

56. Picturile bisericii reformate din Chilieni (jud. Covasna) sînt cunoscute prin intermediul descrierilor și schițelor făcute anterior anului 1887, cînd au fost acoperite cu var. Sînt menționate scene din *Legenda lui Ladislau cel Sfînt*, scene din *Patimi*, *Judecata de apoi* etc. Datarea propusă, sfîrșitul secolului al XIV-lea, este verosimilă (Radocsay, *Falkép*, p. 155).
57. Biserica reformată din Iermata Neagră (jud. Arad) posedase mai multe fragmente de pictură murală la care influențele italiene erau lesne de recunoscut. De menționat reprezentările *Anei întreite* și a *Sf. Gheorghe*, de asemeni inscripția: (IN HONO)REM B(EA)TE M(ATRI)S B(EA)TE M(ARIE) V(IR)-GINIS FI(ERI)(FE) CIT DYONIS(I)US VEER . . . (Balogh J., *Renaissance*, p. 26–27, 43; Radocsay, *Falkép*, p. 137; Vătășianu, *Istoria*, p. 412).
58. Morres, *Die Kirchen*, p. 192–196; Radocsay, *Falkép*, p. 144; Vătășianu, *Istoria*, p. 419–421.
59. Compoziția se desfășoară deasupra arcadei vechii intrări, în prezent înzidită.
60. La Sîntămărie-Orlea, pe pereții de vest și de nord ai pronaosului apar următoarele scene care sînt în directă legătură cu tema carității: *Sfînta Elisabeta împărțind milostenii unui grup de săraci* și *Moartea săracului*, picturi databile în primul deceniu al secolului al XV-lea (V. Drăguț, *Transilvania*, p. 41–42).
61. La Levoča există un întreg ciclu, alcătuit din opt scene, consacrat faptelor de milostenie; data execuției se situează către sfîrșitul secolului al XV-lea. Radocsay, *Falkép*, p. 166–167; cercetări personale în 1963 și 1968.
62. De observat că picturile de pe boltă sînt încă acoperite cu var și că, pînă la restaurarea integrală, impresia de ansamblu este viciată din cauza numeroaselor figuri, a petelor de tencuială și a peliculei de negru de fum care ascunde intensitățile și vibrațiile cromatice.
63. Popovici, *Monument;* Ștefănescu, *Transylvanie*, p. 11–12; Vătășianu, *Istoria*, p. 260, 405; Drăguț, *Transilvania*, p. 36–37.
64. Ștefănescu, *Transylvanie*, p. 13–17; Balogh J., *Renaissance*, p. 26, 43, 349, 373; Radocsay, *Falkép*, p. 55, 173; Vătășianu, *Istoria*, p. 411–412; Drăguț, *Prerenaștere*, p. 506–507.
65. Considerînd dimensiunile medalionului păstrat și distanțele relative, este probabil că au existat douăsprezece medalioane.
66. Ștefănescu citează portalurile catedralelor din Laon, Paris, Chartres, Amiens și Strassbourg *(Transylvanie*, p. 17, nota 1).
67. Stelè, *Kanon*, p. 328.
68. Medalioanele quadrilobate apar pe arcul triumfal la bisericile din Chyžné și Rákoš – ambele în Slovacia –, aparținînd unui strat pictural din ultimul sfert al secolului al XIV-lea, tema ilustrată fiind tot *Pilda fecioarelor* (Dvořáková ș.a., *Gemer*, p. 336, 341).
69. Figura regelui Ludovic cel Sfînt mai apare la bisericile din Sic, Mălîncrav, Bistrița, Mediaș și Sîncraiul-de-Mureș (pictura de aici a fost distrusă o dată cu demolarea monumentului).
70. Zona inferioară a compoziției, cu grupurile de copii, este degradată; din cei patru copii ai Mariei Cleophé nu se văd decît un cap și trei creștete.
71. Ștefănescu crede că ar fi vorba despre un tablou cu donatori, legîndu-l de ideea *Judecății de apoi (Tramsylvanie*, p. 14); Balogh J. crede într-o combinare a *Anei întreite* cu *Maica ocrotitoare (Renaissance*, p. 26), intrepretare reluată și de Vătășianu *(Istoria*, p. 412).
72. Künstle, *Ikonographie*, p. 331; Aurenhammer, *Lexikon*, p. 140.
73. Stelè, *Monumenta*, p. 19, fig. 57; la Turnišče, compoziția *Anei întreite cu fericitele neamuri* se află pe peretele nordic al navei.
74. A se vedea, mai departe, prezentarea picturilor din corul și absida acestui monument.
75. Künstle, *Ikonographie*, p. 331.
76. Balogh J., *Renaissance*, p. 373, citată și de Radocsay, *Falkép*, p. 55; referirea expresă la Giotto și elevii săi aparține lui Ștefănescu, *Transylvanie*, p. 17.
77. Baldas, *Tafelmalerei*, p. 5–6, 21, 41.
78. Foarte asemănătoare, vădind un proces similar de sinteză stilistică, sînt picturile bisericii romano-catolice din Necpaly (Slovacia), unde se poate vorbi, ca și la Sîntana-de-Mureș, despre un meșter italian, cu viziune plastică, contaminat de limbajul elegant al goticului internațional.
79. Bunyitay, *Várad*, III, p. 36–37, 165–166; Balogh J., *Renaissance*, p. 21; Radocsay, *Falkép*, p. 188; Vătășianu, *Istoria*, p. 426–427.
80. Entz, Sebestyén, *Szék*, p. 20–36; Radocsay, *Falkép*, p. 54, 214–215; Vătășianu, *Istoria*, p. 410–411.

81. Identificarea, acceptată tacit de către toți cercetătorii, se bazează pe elemente tipologice: figură de bătrîn episcop, cu față rotundă, bucălată, cu barba albă, scurtă și rotunjită, cu expresie bonomă.

82. Se păstrează un fragment din mandorla lui Iisus lîngă care se distinge figura Mariei, în registrul inferior se văd fragmente din cetatea Paradisului *(Ierusalimul ceresc)* și, foarte vag, monstrul Leviathan ca personificare a iadului.

83. Vătășianu, *Istoria*, p. 410.

84. Cercetări personale în 1963, 1965, 1968.

85. Cu privire la picturile din corul și absida bisericii din Mălîncrav, vezi Roth, *Malmkrog;* Eber, *Tanulmányok*, p. 74–86; Balogh J., *Renaissance*, p. 28; Radocsay, *Falkép*, p. 54–56, 109–110; Vătășianu, *Istoria*, p. 417–418; Drăguț, *Mălîncrav*, p. 86–93.

86. Ieronim este asociat cu leul, Ambrozie cu vulturul, Grigore cel Mare cu taurul și Augustin cu îngerul.

87. De fapt Bertram, important exponent al goticului internațional în varianta nordică, a manifestat o preferință deosebită pentru această redactare a *Buneivestiri* care apare în trei din polipticurile sale: *Apokalypsen Altar* – 1370, *Grabower Altar* – 1379, *Buxtenhuder Altar* (cf. Burger ș.a., *Renaissance*, fig. 516, 517, 518).

88. Weingartner, *Malerei*, p. 14.

89. V. Drăguț, *Mălîncrav*, p. 88–92.

90. Schürer, Wiese, *Zips*, p. 217–218, il. 331–333.

91. Drăguț, *Nemșa*, p. 116–119. În absida bisericii se păstrează numeroasele imagini: *Vir dolorum, Sf. Petru, sf. Pavel, sfînt cu carte, sfînt cu potir (Ion?), sfînta Doroteea, sfînta Ecaterina, Ecce homo.*

92. Huszka, *Szent László*, p. 212–218; Drăguț, *Legenda*, p. 36, fig. 9, 10. Judecînd după copiile in acuarelă executate de Huszka, picturile de la Moacșa pot fi principial datate în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea, dar pare mai probabil că au fost realizate în primii ani ai secolului a XV-lea.

93. Descoperire recentă.

94. Morres, *Die Kirchen*, p. 119–120; Vătășianu, *Istoria*, p. 412. Opinia avansată de Morres și acceptată de Vătășianu conform căreia picturile de la Bartolomeu ar data din ultima treime a secolului al XIV-lea, în legătură cu școala lui Teodoric din Praga, nu mi se pare acceptabilă, fiind mai întemeiată o datare în primele decenii ale secolului al XV-lea.

95. Picturi descoperite cu ocazia restaurării monumentului, în 1960–1961, și nepublicate încă. Fragmentele în cauză sînt distribuite în două registre pe peretele nordic al capelei.

96. Picturi încă necercetate sistematic. De remarcat calitatea modelajului formă-culoare și rafinamentul gamei cromatice. În scena *Pietà* trupul lui Iisus este așezat pe genunchii Mariei, grupul central fiind încadrat de Maria Magdalena și de îngeri îndurerați. Compoziția *Maica ocrotitoare* este foarte degradată. În absidă, resturi de picturi murale, îngeri cu caracteristici de gotic german tîrziu (începutul secolului al XVI-lea?).

97. Pentru bibliografia picturilor de la Mugeni a se vedea nota 22.

98. Este vorba aici despre o variantă iconografică rară, redactată potrivit credinței catolice în *prima judecată*. Reactualizată în secolul al XIV-lea, prin *Divina comedie* a lui Dante Alighieri, această credință a permis reprezentarea celor aflați în paradis ca mîntuiți la *Judecata de apoi*, ei avînd cîștigată calitatea drepților.

99. Radocsay, *Falkép*, p. 148; Drăguț, *Legenda*, p. 36.

100. Radocsay, *Falkép*, p. 206; Drăguț, *Legenda*, p. 36–37.

101. Radocsay, *Falkép*, p. 119; Drăguț, *Legenda*, p. 37.

102. Picturi descoperite, în 1970, pe peretele nordic al navei.

103. Amintim, dintr-o suită destul de lungă de exemple posibile, picturile de la Srednja vas pri Senčurju, Turjak, Vrzdencu, Gradišče pri Divači, Beram, Mače nad Preddvorom, Hrastovlje (Stelè, *Slovenija*, p. 91, 119, 140, 168, 200, 209, 211, 245, 246).

104. Modelul îndepărtat al figurii lui Ladislau cel Sfînt, așa cum apare la Dîrjiu, este tabloul votiv al regelui normand Rogerius al II-lea, de la biserica Martorana din Palermo (cca 1143), model reactualizat în spațiul Europei de centru-răsărit prin pictura bisericii din Velká Lomnica unde se păstrează una dintre cele mai vechi reprezentări ale legendei lui Ladislau (Dvořáková, *La legende*, p. 25, 31, 36)

105. Drăguț, *Homorod*, p. 108–109.

106. Szony, *Remete*, p. 234–237; Ștefănescu, *Transylvanie*, p. 8–11; Vătășianu, *Istoria*, p. 761–762, Drăguț, *Transilvania*, p. 37–40.

107. Este neîndoielnic că, la origine, cortegiul celor doisprezece apostoli a fost întreg. Szony O. mai semnala, în 1928, figurile a două sfinte, pe arhanghelul Mihail, de asemeni scenele *Biciuirea la stîlp* și *Necredința lui Toma*, acestea prezentînd caracteristici bizantinizante. În prezent toate imaginile sînt acoperite cu var. Un alt grup de picturi, de un remarcabil interes, se află în tinda de la parterul turnului vestic. Aparținînd, ca și scenele din sanctuar, ariei stilistice bizantine și comentate de inscripții cu caractere chirilice, aceste picturi fac dovada că edificiul servise inițial ca lăcaș de cult ortodox, fiind, deci, o ctitorie românească.

108. Auner, *Abbruch*, p. 124–125; Vătășianu, *Istoria*, p. 408–409; Drăguț, *Bistrița*, p. 119–122. Sacristia a fost demolată, fragmentele de pictură se păstrează pe zidul sudic al bisericii, la exterior.

109. Drăguț, *Transilvania*, p. 41–42. Mai există aici un sfînt călare și sfînta Elisabeta care împarte milostenii unui grup de săraci.

110. Radocsay, *Falkép*, p. 169–170.

111. Sînt recunoscute următoarele imagini: *Uciderea pruncilor*, *Fuga în Egipt*, *Botezul*, *Cina cea de taină*, *Rugăciunea din grădină*, *Biciuirea la stîlp*, *Încoronarea cu spini*, *Purtarea crucii*, *Răstignirea*, *Sfîntul Nicolae potolind furtuna pe mare*, *Maria cu pruncul*, două figuri de apostoli.

112. Picturile de la Ocland au fost acoperite cu carton asfaltat în 1937. Cîteva fotografii se păstrează la parohie.

113. Portretul acestui condotier, cunoscut sub numele « Pippo Spano », a fost pictat de către florentinul Andrea del Castagno în loggia vilei Carducci din Legnaia (cca 1450, azi la Muzeul mînăstirii Sant' Apollonia din Florența).

114. Problema conținutului acestor confluențe artistice cu Renașterea italiană merită un studiu aprofundat, întrucît, în acest caz, nu este vorba despre o comunicare de fond, ci doar despre o modă a formelor exterioare. Departe de a fi hrănită de spiritul înnoitor, umanist al Renașterii, nobilimea din Transilvania se situa pe poziții de înverșunat conservatorism, fiind cea mai reacționară forță socială a voievodatului.

115. Inițiată de Michael Paulini, lucrările de restaurare au fost exemplar executate de pictorul restaurator Gheorghe Ciobanu, în anii 1973 și 1974. Prima publicare a picturilor, la Drăguț, *Mediaș*.

116. Réau, *Iconographie*, II, p. 78–79, 135.

117. În Transilvania, *Martiriul celor zece mii* se regăsește, dar numai în stare fragmentară, la Teaca (sec. XV), la Dîrjiu (1419), la Boian (1520), de asemeni în altarul poliptic de la Proștea Mare (cca 1500), operă păstrată azi la Muzeul Brukenthal din Sibiu.

118. Bálogh J., *Renaissance*, p. 28, 197; Radocsay, *Falkép*, p. 56–70, 157; Vătășianu, *Istoria*, p. 421; Darko, *Szent Mihály*, p. 207–218.

119. Pe peretele sudic se descifrează tema Deisis din *Judecata de apoi*, cu Iisus în mandorlă, avînd pe genunchi o spadă pe care o ține cu ambele mîini. De o parte și de alta se văd siluetele Mariei și a lui Ion Botezătorul, iar în colțurile de sus, două trompete.

120. Hekler, *Ungarische*, p. 76–77; Radocsay, *Tablakép*, p. 50–59, 307–310; Vătășianu, *Istoria*, p. 427–429; Radocsay, *Primitifs*, p. 45–48; Stange, *Malerei*, p. 159–161.

121. Gerevich, *Thomas*,

122. Hekler (Ungarische, p. 77) și Vătășianu (*Istoria*, p. 428–429) care consideră că magistrul Toma a avut un ajutor format în ambianța școlii burgunde, a atelierului lui Melchior Bróederlam.

123. Matějěek, Pešina, *Malerei* (Nachwort); Radocsay, *Tablakép*, p. 58–59; Stange, *Malerei*, p. 160–161.

124. A. Stange îi atribuie și altarul din Roudnice (Cehoslovacia), ca operă de tinerețe, de asemeni crede că i-ar putea fi atribuite epitaful lui Ulrich Reichenecker (Styria-1410) și tabloul heraldic din Košice (1423) (*op. cit.*, p. 161).

125. Kampis Antal, recenzie în *Szazadok*, LXIX, 1935, p. 454.

126. *Kunst in Sieb.*, p. 34–35, 126–128; Hekler, *Ungarische*, p. 76; Radocsay, *Falkép*, p. 43, 184–186; Vătășianu, *Istoria*, p. 430–434.

127. Cu ocazia retușării picturilor, în 1650, pictorul sibian Georg Hermann a decorat cerul cu stele aurii. Mai grav e faptul că au fost îngroșate liniile de contur și au fost « întărite » culorile.

128. În partea superioară, de o parte și de alta, se află Iisus în *Ecce homo* cu inscripția *Humilitas* – și, deasupra inscripției *Gloria*, Dumnezeu-tatăl cu sabia în gură, înconjurat cu șapte candelabre, conform viziunii apocaliptice a lui Ioan din Patmos. În zona mediană apar sfinții regi, Ștefan și Ladislau. Pe cadrul inferior, în centru, se află *Iisus al durerii*, figurat într-o temniță cu gratii, iar în colțuri sînt doi donatori în atitudine de rugăciune. Pe marginea superioară a ferestrei cu gratii se află inscripția pictorului, cu minuscule gotice: *hoc opus fecit magister Johannes de Rozenaw an(n) o d(omi)ni mil(l)esimo quadringentesimo XL° V°*.

De observat și numărul mare de steme care participă la decorația ancadramentului pictat; pentru interpretarea lor în legătură cu domnia regelui Albert a se vedea: Arz von Straussenburg, *Die Wappen*, p. 344 și urm.

129. Descoperite cu ocazia lucrărilor de restaurare, în 1962–1963, picturile acestui monument sînt foarte degradate: scene de martiriu – identificabil martiriul sfintei Ecaterina, *Răstignirea* –, iar pe fațada sudică *Pietà* (Bagyuj, *Florești-Cluj*, p. 136–137; Drăguț, *Picturi exterioare*, p. 86–87).

130. Din decorul inițial al bisericii din Suat nu se mai păstrează decît o *Pietà*, o figură de sfînt și două mici fragmente din *Judecata de apoi* a cărei compoziție integrală – în cerc – a fost publicată acum o jumătate de veac de Kelemen (*Szovát*, p. 449–452).

131. Pe pereții absidei se aflau *Sfînta Treime*, *Apostolii*, sfinții regi Ștefan și Ladislau, martirii Sebastian, Apollonia, Ecaterina, îngeri în medalioane patrulobe, iar pe intradosul arcului triumfal era ilustrată *Pilda fecioarelor înțelepte și a celor nebune*. Cópii în acuarelă după picturile dispărute se păstrează la Muzeul de istorie a Transilvaniei din Cluj-Napoca (Radocsay, *Falkép*, p. 174; Vătășianu, *Istoria*, p. 769–770).

132. Forster, *Freskók*, p. 149; Balogh J., *Renaissance*, p. 115, 117, 295–296; Radocsay, *Falkép*, p. 70–71, 229–230; Vătășianu, *Istoria*, p. 763–764; Balogh J., *Mátyás*, I, p. 201–202; Velescu, *Hunedoara*, p. 33–34.

133. Rómer, *Egyveleg*, p. 307–308.

134. Frodl, *Südtirol*, p. 53, 57.

135. Morres, *Wandmalerei*, p. 197–198; Roth, *Siebenbürgen*, 34; Ștefănescu, *Transylvanie*, p. 20–26; Radocsay, *Falkép*, p. 213; Oprescu, *Ardeal*, p. 72–73; Vătășianu, *Istoria*, p. 768; Drăguț, *Iconografia*, p. 22.

136. Figura lui *Iisus judecător* se află pe felia vestică a bolții; în partea superioară a peretelui vestic a fost figurat tribunalul ceresc, cu cei doisprezece apostoli care asistă la judecată așezați în jilțuri, în mijloc se află crucea. Pe peretele sudic, în lunetă, sfîntul Petru cu cheia conduce spre cetatea raiului grupul celor mîntuiți. Pe peretele nordic, în registre suprapuse, au fost pictate *Învierea morților* și *Alungarea păcătoșilor la iad*. În completarea temei *Judecății*, pe intradosul arcului vestic, au fost pictate cele 10 medalioane ale fecioarelor înțelepte și ale fecioarelor nebune.

137. Într-un mic dreptunghi este scena *Nașterii*, Maria fiind surprinsă în momentul în care își adoră pruncul divin. Această imagine este înscrisă într-un romb în ale cărui colțuri apar: pelicanul sfîșiindu-și pieptul, fenixul, leul și licornul adăpostit în brațele unei fecioare. Rombul este înscris la rîndul său într-un dreptunghi în colțurile căruia sînt patru personaje în atitudine de rugă: un bătrîn, un rege, un cavaler și un călugăr. Rezultă că această compoziție este o pledoarie pentru teza susținută de franciscani privind *imaculata concepție a Mariei* (Réau, *Iconographie*, II, p. 78). O reprezentare asemănătoare, cu aceeași înscriere de patrulatere unul în celălalt, a fost realizată, spre 1450, de către un meșter anonim pentru mănăstirea din Neuwerk-Niederrhein (Burger, *Renaissance*, il. 482).

138. Pe un fond albastru-verzui, presărat cu stele, se decupează o draperie de brocart vișiniu, susținută de cinci îngeri, în fața căreia se desfășoară ceremonia încoronării: doi îngeri așază coroana pe creștetul Mariei, sub binecuvîntarea sfintei treimi figurată sub chipurile a trei bărbați încoronați: cel din mijloc cu coroană papală, cel din dreapta cu coroană imperială, cel din stînga cu coroană regală. O compoziție foarte asemănătoare provine din altarul din Sîndominic (Muzeul din Miercurea Ciuc), operă databilă la începutul secolului al XVI-lea (Balogh J., *Renaissance*, p. 125–139; Radocsay, *Tablákép*, p. 291). Înlocuind vechile variante iconografice, *Încoronarea Fecioarei de către treime* a apărut în secolul al XV-lea în Italia și Franța, respectîndu-se apoi în toate țările catolice (Réau, *Iconographie*, II, p. 623).

139. Meșterul principal este autorul picturilor de pe peretele răsăritean, de asemenea, al figurii episcopului Benno, de pe peretele sudic. Decupată pe un fond albastru-intens, pictura acestui meșter este sobră, echilibrată, cu spații mari lăsate libere, cu un sensibil simț al culorii, într-o tonalitate gravă. Desenul este diferențiat — cînd tăios, cînd tandru, uneori lăsîndu-se dominat de efectele modelajului cu umbra. Celui de al doilea meșter îi pot fi atribuite scenele: *Încoronarea Mariei*, *Paradisul*, *Infernul* și cortegiile de apostoli care converg spre *Răstignire*. Figurile sînt albicioase, modelate cu rozuri palide, desenul e mai încărcat și nu tocmai precis, decorul veșmintelor e bogat. Cel de al treilea meșter, autor al *Judecății de apoi*, este destul de nesigur în mînuirea culorilor, iar ca desenator, stîngaci și inexpresiv.
140. Stelè, *Slovenie*, p. 387, 388.
141. Sourek, *Slowakei*. p. 23,53.
142. Thode, *Nürnberg*, p. 49, 55.
143. Misselbacher, *Wandgemälde;* Radocsay, *Falkép*, p. 204—205; Oprescu, *Ardeal*, p. 58—59; Vătășianu, *Istoria*, p. 764—767; Drăguț, *Sighișoara*, p. 42—43.
144. Balthes, *Heltau;* Oprescu, *Ardeal*, p. 15—16.
145. Balthes dă următoarea iconografie însoțită de trei schițe: *Cina de taină*, *Înălțarea*, *Închinarea magilor*, *Răstignirea*, *Coborîrea de pe cruce*, *Punerea în mormînt*, numeroase resturi neidentificabile. În prezent se mai vede doar *Închinarea magilor*, foarte degradată.
146. Radocsay, *Falkép*, p. 154; Vătășianu, *Istoria*, p. 774. Se semnalează figura profetului Zaharia — azi acoperit cu var.
147. Kővári, *Erdely*, p. 243—244; Horwath, *Kirchenburgen*, p. 140; Vătășianu, *Istoria*, p. 774. Sînt amintite picturi, în cor, acoperite cu var în timpul reformei.
148. Cu ocazia reparațiilor din 1971—1972, pe fațada nordică a bisericii din Daia au apărut două straturi de pictură suprapuse, în ambele cazuri fiind vorba despre o reprezentare a sfîntului Cristofor, de mari dimensiuni. Stratul cel mai vechi pare să dateze de la sfîrșitul secolului al XV-lea, cel următor este databil în secolul al XVI-lea, poate contemporan cu picturile interioare executate către 1525
149. Horwath, *Kirchenburgen*, p. 61; Vătășianu, *Istoria*, p. 773. Pe peretele de nord-est al absidei se află un panou cuprinzînd *Închinarea magilor*, cu inscripția *Anno domino millesimo quadrigentesimo octagesimo primo*. Compoziția este simplă, caracter grafic, cromatică săracă, tehnică « al secco ». În biserică mai apar și cîteva cruci de consacrare.
150. Balogh J., *Renaissance*, p. 115, 117, 161; Radocsay, *Falkép*, p. 190; Vătășianu, *Istoria*, p. 770. În 1896 au fost degajate de sub var figura lui *Iisus judecător*, pe boltă, și figuri de apostoli, pe peretele sudic în cor. Datate prin inscripții 1496 și 1497. Siluete scunde, stil rusticizant; în prezent acoperite cu var.
151. Orban, *Székelyföld*, IV, p. 61; Radocsay, *Fálkép*, p. 191; Vătășianu, *Istoria*, p. 434. Sînt semnalate figuri sub var.
152. Roth, *Altäre*, p. 146; Vătășianu, *Istoria*, p. 774. Se semnalează un sfînt Cristofor pe fațada corului, în prezent văruit.
153. Orban, *Szekelyföld*, VI, p. 416; Vătășianu. *Istoria*, p. 774; se semnalează picturi sub var.
154. Radocsay, *Falkép*, p. 108; Vătășianu, *Istoria*, p. 773. Sînt amintite picturi sub var.
155. Radocsay, *Falkép*, p. 181; Vătășianu, *Istoria*, p. 180. Este amintită figura evanghelistului Matei care a fost decapată de pe perete înainte de demolarea bisericii.
156. Descoperire recentă; de sub tencuieli au apărut picturi murale în cor.
157. Genthon, *Erdely*, p. 15; Radocsay, *Falkép*, p. 160; Vătășianu, *Istoria*, p. 774; Genthon semnalează figura sfîntului Ioan între timp dispărută, în schimb a apărut de sub var un mic fragment din *Judecata la Pilat*.
158. Rómer, *Falképek*, p. 28—94; Rodocsay, *Falkép*, p. 172; Vătășianu, *Istoria*, p. 774—775. Monument demolat, picturile sînt cunoscute prin intermediul vechilor descrieri și a desenelor executate de Barabás, în 1846; cîteva fragmente se află la Muzeul Academiei din Budapesta. Frau reprezentate *Legenda sfintei Ecaterina din Alexandria*, *Răstignirea*, *Lupta sfîntului Gheorghe cu dragonul*, de asemeni figurile sfîntului Nicolae și a sfintei Elena. Pe un filacter ținut de un înger se afla o inscripție dedicatorie, interesantă prin conținutul profan: *Damianus cum amica sua formosa Maria pulchra sponsa incarnationis domini MCCCCLXXXV*. Stilistic, picturile ar fi putut să aparțină începutului de veac,

dar ele consună și cu manifestările goticului tîrziu, de exemplu cu fragmentele din corul bisericii « din Deal » din Sighișoara, care datează din 1483.

159. Horwath, *Baugeschichte*, p. 126, pe baza unor relatări mai vechi se menționează picturi în cor datînd din 1498; deasupra portalului sacristiei exista o *Răstignire*, în prezent totul e văruit.

160. Descoperire recentă. Pe peretele nordic al corului, sub varul din timpul Reformei, există picturi murale a căror prezență a fost verificată prin sondaje.

161. Teutsch, *Die Bilder*, p. 41; Roth, *Malmkrog*, p. 49.

161. Radocsay, *Falkép*, p. 120–121; Vătășianu, *Istoria*, p. 763.

163 Roth, *Altäre*, p. 26; Radocsay, *Táblakép*, p. 76–77, 416–417; Oprescu, *Ardeal*, p. 72; Vătășianu, *Istoria*, p. 778–779.

164. Predela și aripile fixe, care întregeau compoziția, au dispărut,

165. În 1454, se semnala la Brașov prezența pictorului vienez Erhardus. Fără să aibă vreo valoare probatorie pentru atribuirea altarului din Prejmer, această mențiune este, totuși, semnificativă în legătură cu prezența în Transilvania a meșterilor austrieci.

166. Teutsch, *Die Bilder*, p. 45; Roth, *Altarwerk*, p. 109–114, 125–127; Roth, *Altäre*, p. 12–25; Radocsay, *Táblakép*, p. 225–256; Vătășianu, *Istoria*, p. 777–778.

167. Restaurarea, de admirabilă calitate, se datorează pictorului restaurator Gisela Richter.

168. Teutsch, *Die Bilder*, p. 43, Roth, *Mediasch*, p. 193–240; Roth, *Altäre*, p. 36–57; Radocsay, *Táblakép*, p. 179, 390–391; Oprescu, *Ardeal*, p. 32–33; Vătășianu. *Istoria*, p. 781–782; Folberth, *Gotik*.

169. Același punct de vedere și la Viorica Guy Marica, *Arta*, p. 113.

170. Picturile altarului au fost restaurate de Gisela Richter, refacerea ancadramentului de lemn cu o bogată decorație de tip gotic se datorează restauratorului J. Mederus, iar restabilirea policromiei ancadramentului este opera restauratorului Alexandru Gheorghiță.

171. Pînă la recenta restaurare, în fața predelei originale se afla o predelă cu tema *Cina de taină*, atribuită pictorului Vicentius din Sibiu și datată 1525–1530. În prezent este expusă în corul bisericii.

172. Acest panou a fost considerat ca făcînd parte din altarul de la Tîrnava (Proștea Mare), asociere care trebuie respinsă întrucît neconcordanțele stilistice sînt flagrante. Identificarea « vedutei » medieșene din fundalul compoziției, cu precizarea fiecărui monument, îi aparține lui H. Fabini, *Mediasch*. Împreună cu *Martiriul celor 10.000* trebuie considerat și panoul care înfățișează *Martiriul sfîntului Sebastian.*

173. Roth, *Altäre*, p. 50.

174. Reitzenstein, *Malerei*, p. 87.

175. Altarul din Tîrnava (Proștea Mare) se păstrează în stare fragmentară. Cu certitudine aparțin compoziției inițiale panourile cu următoarele scene: *Vizitația*, *Nașterea lui Iisus*, *Închinarea magilor*, patru îngeri muzicanți, sfintele Ecaterina și Margareta, arhidiaconii Ștefan și Laurențiu, sfîntul Clodius înviind un mort. Au fost asociate acestui altar un panou cu *Adormirea Mariei*, panourile cu *Martiriul celor 10.000* și *Martiriul sfîntului Sebastian* — despre care a fost vorba — și o predelă din 1524. Deși se resimte de asaltul stilistic al Renașterii, altarul din Tîrnava rămîne profund îndatorat concepției gotice, între altele fiind caracteristică reprezentarea scenelor într-un spațiu abstract, dominat de primul plan. (Pentru bibliografie: Roth, *Altäre*, p. 59–64; Radocsay, *Táblakép*, p. 179–180, 397; Vătășianu, *Istoria*, p. 782–783).

176. Altarul din Feldioara se păstrează în stare fragmentară la muzeul de artă din Brașov. Panourile existente provin de la canaturile mobile: *Logodna Fecioarei*, *Circumciziunea*, *Iisus între învățați*, *Prinderea lui Iisus*, *Biciuirea la stîlp* și *Răstignirea*. Pus tot în legătură cu Austria, cu școala de la Salzburg, acest altar poartă totuși semnătura unui meșter din Nürnberg: *Ionas P(ictor) Nor(inber)g (ensis)*. (Bibliografie: Roth, *Altäre*, p. 75–80; Hekler, *Kunstgeschichte*, p. 64, 81; Radocsay, *Táblakép*, p. 306; Vătășianu, *Istoria*, p. 783).

177. Balogh, *Renaissance*, p. 125, Radocsay, *Táblakép*, p. 187–292; Vătășianu, *Istoria*, p. 785. Deși databil către 1500, acest altar păstrează însă destul de puternice caracteristici gotice.

178. Csaki, *Transilvania*, p. 32; Misselbacher, *Bergkirche*, p. 13; Radocsay, *Falkép*, p. 118; Oprescu, *Ardeal*, p. 36; Vătășianu, *Istoria*, p. 774. Nici una dintre lucrările citate nu dă o descriere exactă a picturilor .

179. Oprescu, *Ardeal*, p. 31.

Sculptura gotică (SEC. XIII—XVI)

O apariție meteorică: Martin și Gheorghe din Cluj

Inegal și contradictoriu uneori, capitolul picturii murale din Transilvania medievală este, totuși, bogat în realizări, reușind în anumite momente să pună în evidență capacitatea de creație și originalitatea meșterilor autohtoni. Dimpotrivă, sculptura gotică [1] ne înfățișează pe durata a mai bine de două secole și jumătate imaginea unui domeniu cu caracter discontinuu, deloc viguros, cu împliniri puține, încît cu greu s-ar putea contura o autentică personalitate locală. Și totuși, chiar dacă sculptura se insinuează rareori și cu timiditate în decorația monumentelor gotice în Transilvania, i-a fost dat tocmai ei să se ridice pe unul dintre cele mai înalte vîrfuri artistice ale Europei medievale și, în mod surprinzător, să devanseze realizările unor țări cu activitate mai bogată. Pe fondul atît de modest al sculpturii locale, zborul către înălțimi al meșterilor clujeni Martin și Gheorghe ne apare de-a dreptul amețitor și ar fi de-a dreptul neînțeles dacă el nu s-ar însoți întru aventură cu toate celelalte manifestări artistice ale Transilvaniei de atunci. Pentru că, să nu uităm, chiar dacă într-o expunere sintetică se recurge, prin forța lucrurilor, la prezentarea schematică pe domenii de activitate, un fenomen artistic este o realitate deosebit de complexă, în care toate părțile componente se asociază, făcînd posibilă o reciprocă stimulare. Așadar, sculptura a putut beneficia de impulsurile altor arte, ale picturii și argintăriei în primul rînd.

În condițiile de mai multe ori evocate ale unei economii modeste și ale unei structuri sociale încă nematurizate, în cursul secolului al XIII-lea monumentele ridicate pe teritoriul Transilvaniei, fie că aparțineau tradiției romanice, fie că se situau pe direcția novatoare a goticului, au recurs de puține ori la decorația sculptată, chiar dacă această decorație putea fi realizată de către meșterii constructori, întrucît, în epoca respectivă, între meșteșugul pietrarilor zidari și al cioplitorilor de forme decorative era un foarte ușor de trecut hotar.

La Vurpăr sau la Ocna Sibiului [2], reprezentarea pomului vieții în luneta portalelor corespundea unei vechi tradiții iconografice, dar modul de execuție aparține unor meșteri pe care i-am putea cataloga, fără ezitare, *populari*. Un relief plat, abia detașat de suprafața generală a pietrei, un desen stîngaci, compensat de expresivitate și foarte, foarte timide încercări de modelare a rotundului, iată ce caracterizează aceste opere de debut ale sculpturii medievale din Transilvania. Singurul monument romanic care se înscrie în secolul al XIII-lea cu o decorație sculptată mai bogată, este catedrala din Alba Iulia. Dar chiar și în cazul acestui impozant edificiu, care a beneficiat de substanțiale eforturi materiale, decorația sculptată, redusă la un

relief cu tema *Majestas Domini*, la două reliefuri reprezentînd pe patronul bisericii, arhanghelul Mihail, și la alte încă două-trei imagini mărunte, este neîndoielnic foarte modestă, în comparație cu monumentele apusene și nu reușește să închege un sistem decorativ.

Ținînd seama de toate acestea, nu va surprinde faptul că monumentele goticului timpuriu realizate sub semnul autorității cisterciene vor avea o înfățișare sobră, cu rare incursiuni în domeniul fastului ornamental. Reamintind că, în opoziție cu mai vechiul ordin al benedictinilor, cistercienii impuneau edificiilor o expresie austeră, în mod firesc mînăstirea Cîrța, refăcută după invazia tătară din 1241—1242, nu recurge la decorația sculptată decît pentru a ornamenta cu croșete, cu frunze de stejar și cu floarea de măceș capitelele și respectiv cheile de boltă ale construcției. O singură excepție, dar deosebit de importantă prin calitatea artistică, este cheia de boltă a absidei, decorată cu un relief al patroanei bise- Fig. 297

Fig. 297
Cîrța (jud. Sibiu), biserica fostei mînăstiri cisterciene, cheia de boltă din absidă cu chipul Sf. Maria.





Fig. 298
Brașov, biserica Sf. Bartolomeu, consolă decorată cu mască umană.

ricii, sfînta Maria [3]. Înfățișată cu coroană pe cap, cu o figură de neașteptată severitate, sfînta Maria apare ca suveran divin, trăsăturile ei impunînd prin solemnitatea expresiei.

La așezămintele de filiație cisterciană din Țara Bîrsei, la biserica Sf. Bartolomeu din Brașov sau la biserica evanghelică din Cristian, elementele sculpturale sînt în directă legătură cu structura constructivă a monumentelor, agrementînd consolele sau eventual cheile de boltă. La drept vorbind, în asemenea cazuri nu se are în vedere o sculptură propriu-zisă, care să urmărească un program iconografic coerent și care să beneficieze de o știință evoluată, ci doar despre o treaptă mai pretențioasă a meșteșugului de pietrar. Vom reține totuși frumusețea unei console din biserica Sf. Bartolomeu [4], consolă decorată cu chipul unui bărbat cu mustăți, pe care unii istorici de artă s-au grăbit să-l interpre- teze ca fiind reprezentarea unui meșter sau personaj istoric [5]. În realitate asemenea chipuri sînt răspîndite la scara întregii arhitecturi gotice și, răsfoind caietul de schițe al arhitectului francez Villard de Honnecourt, vom regăsi numeroase figuri asemănătoare date ca model.

Fig. 298

La Cristian [6], pe o cheie de boltă apare o figură masculină, interpretată ca fiind chipul lui Iisus, iar o alta este decorată cu *mielul mistic*, unul dintre elementele ornamental-simbolice agreate de cistercieni.

Depășind canoanele obișnuite ale decorației arhitecturale cisterciene, una dintre consolele modestului monument care este biserica reformată din Hălmeag [7] se prezintă cu înfățișarea unui bărbat în costum de epocă, expresiv desfășurat pe suprafața peretelui și purtînd în spate coloneta angajată. Este o apariție surprinzătoare în contextul sculpturii transilvănene, elementul de surpriză fiind amplificat de nota realistă a interpretării trupului omenesc. Recunoaștem totodată un anume sens narativ implicat în expresionismul interpretării, sens narativ care ar putea fi raportat la datele deja cunoscute cu privire la decorația murală din evul mediu. Tot la Hălmeag merită să fie considerată printre piesele de sculptură aparținînd goticului timpuriu o cheie de boltă decorată cu chipul unui episcop. Acoperită de straturi succesive de var, citirea calităților artistice ale acestei piese este îngreunată, totuși se poate afirma că ne aflăm în fața unei opere care din punct de vedere stilistic marchează un moment mai evoluat.

Cea mai importantă piesă de sculptură aparținînd goticului timpuriu transilvănean este un relief care decorează timpanul portalului nordic la mica biserică din Șieu-Odorhei [8]. Este înfățișată aici o scenă de vînătoare: doi bărbați înarmați cu lănci se luptă cu un animal fantastic, un fel de balaur înaripat. Simbolizînd, fără îndoială, lupta virtuților cu viciul, această compoziție sculptată reamintește prin mijloacele sale modeste de realizare acele reliefuri de

epocă romanică semnalate la Ocna Sibiului și la Vurpăr. Tratarea este plată, cu timide încercări de modelaj, dar stîngăcia generală a reprezentării se recuperează pe planul expresiei datorită unei necontrafăcute prospețimi.

Către sfîrșitul secolului al XIII-lea se înregistrează și primele încercări de sculptură funerară. Piesa cea mai veche pare să fie o lespede decorată cu reprezentarea unui gisant, provenind de la Mintiul Gherlei și păstrată astăzi în Muzeul din orașul Gherla [9]. De mici dimensiuni, lespedea funerară în discuție este decorată cu o figură de tînăr îmbrăcat într-o tunică lungă și avînd pe cap un fel de tocă striată. Execuția este stîngace, cu o vădită nerespectare a proporțiilor, iar faldurile prelungi, tubulare, sînt concepute ca un simplu element ornamental. De fapt întreaga figură are mai degrabă valoarea unui însemn decorativ decît a unei reprezentări cu identitate precisă.

Datată în anul 1300, piatra de mormînt a comitelui Laurențiu din Cîmpulung-Muscel, păstrată în biserica Bărăției [10], a fost la rîndul ei decorată cu un relief de tip gisant, dar din nefericire, datorită uzurii, piatra fiind montată vreme de secole în pardoseală, elementul figurativ a dispărut și doar perspicacitatea cercetătorilor a permis clasarea acestei pietre funerare în categoria gisanților.

Rămînînd în domeniul sculpturii funerare, înregistrăm pentru primele decenii ale secolului al XIV-lea o operă de mai bună calitate, păstrată la biserica evanghelică din Bistrița, încastrată în zidul exterior [11]. De plan dreptunghiular, fața decorată a pietrei este mărginită de inscripția comemorativă care formează un chenar lat, delimitînd cîmpul central în interiorul căruia a fost gravată figura defunctului. Sub un fronton gotic, decorat cu frunze de stejar și fleuron, este înfățișat un cavaler cu spadă și scut triunghiular, un personaj tînăr ale cărui plete se revarsă pe umeri. Desenul este redus la puține linii, dar esențiale și sugestive, silueta personajului defunct fiind evocată cu un evident

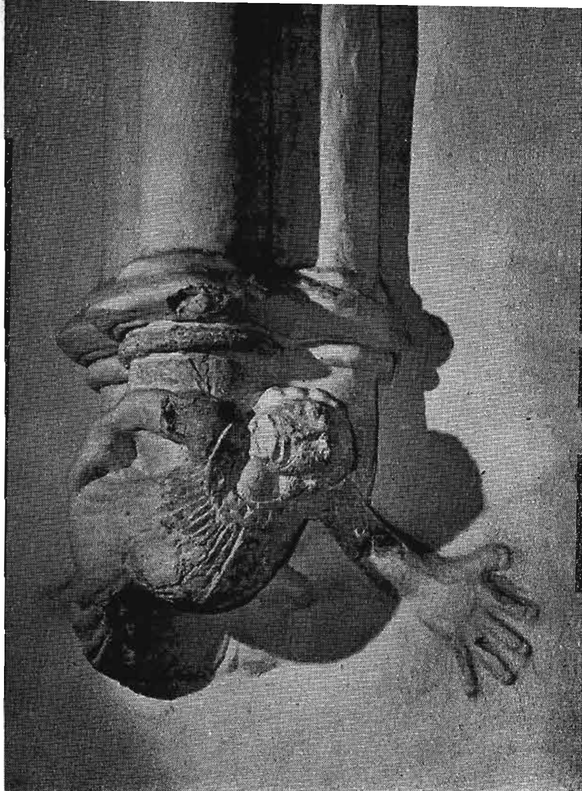


Fig. 299
Hălmeag (jud. Brașov),
biserica reformată,
consolă decorată cu figura umană.
Fig. 300
Hălmeag, biserica reformată,
cheie de boltă.



sens al nobleței. Practic, ne aflăm în fața unei piese reprezentative pentru goticul matur, ai cărei termeni de referință pot fi căutați deopotrivă în arta lespezilor funerare și în aceea a miniaturilor și picturilor murale de epocă. Se poate vorbi despre o artă a graficii, transpusă în materialul durabil al pietrei, mai degrabă o gravură decît o sculptură propriu-zisă.

În anii 1330—1350, catedrala din Alba Iulia [12] era amplificată prin înlocuirea vechii abside romanice cu un cor de stil gotic. Cu acest prilej, meșterii pietrari au realizat aici una dintre primele decorații gotice mai bogate, deși în economia de ansamblu a monumentului ea ocupă o poziție minoră. În decorația cornișei a fost introdusă o friză cu elemente decorative antropomorfe și animaliere, unele în viziune fantastică. O asemenea decorație arhitectonică era obișnuită în evul mediu, caracteristică fiind eliberarea de sub tutela canoanelor religioase, în beneficiul fanteziei meșterilor pietrari, constituind un adevărat refugiu pentru plăcerea de a sculpta. Mai importante și mai reprezentative pentru arta sculpturii de epocă sînt cîteva reliefuri a căror destinație inițială pare să fi fost aceea a decorării unui amvon. Încastrate azi în zidurile catedralei, aceste reliefuri reprezintă două figuri de îngeri, o compoziție cu *Nașterea lui Iisus* și un grup al celor trei magi. Reprezentarea nașterii a avut în vedere scheme iconografice tradiționale, în timp ce pentru grupul magilor sculptorul anonim a recurs la o compoziție foarte liberă, surprinzătoare chiar în configurația artistică a epocii sale. În scena nașterii sînt lesne de recunoscut amintirile sculpturii romanice prin sensul ierarhic al reprezentării, figura lui Iosif fiind cu totul subordonată figurii Mariei care se constituie în personaj predominant al ansamblului. Caracteristică pentru tradiția romanică este și tratarea schematică, grafică a faldurilor.

În deceniile următoare, singurele piese de sculptură mai importante sînt, din nou, două lespezi funerare.

În catedrala din Alba Iulia se păstrează piatra de mormînt a episcopului Andrei Széchy [13] a cărui încetare din viață este consemnată pentru anul 1356. Marginile sînt decorate cu inscripția comemorativă, iar în cîmpul central se află figura defunctului în ținută de ceremonial, cu cîrja episcopală în mînă și binecuvîntînd. Relieful a fost realizat



Fig. 301
Bistrița (jud. Bistrița-Năsăud), biserica evanghelică, epitaf.

prin adîncirea spațiilor laterale, iar formele au fost puse în evidență cu abilitate, datorită desenului clar și proporțiilor echilibrate, de asemeni datorită modeleului care, fără să recurgă la o gamă variată de mijloace, reușește să fie sugestiv.

Unui meșter transilvănean trebuie să-i atribuim frumoasa piatră de mormînt de la Curtea de Argeș, zisă a lui Radu Negru [14]. Aparținînd categoriei de pietre funerare de tip gisant, ea conține în cîmpul central figura defunctului într-o reprezentare solemnă, nota de ceremonial fiind fără echivoc pusă în evidență de calitatea și exactitatea redării costu-

Fig. 302



Fig. 302
Lespedea de mormînt
de la biserica domnească
Sf. Nicolae din Curtea de Argeș
(azi la Muzeul de istorie al R. S. România).

mului de curte. Portretul personajului a fost erodat, dar se distinge destul de bine că purta pe cap o tocă sau o tiară, că avea pletele lungi și barba rotunjită. Costumul caracteristic epocii era alcătuit dintr-o cotă cu mîneci colante, dintr-o surcotă, pe deasupra fiind așezată o mantie prevăzută cu o largă platcă decorativă care acoperă tot pieptul. Spre deosebire de monumentele funerare anterioare, gisantul de la Argeș are relieful mult mai înalt și vădește un anumit sens al volumului. Pe temeiul decorației de inspirație orientală care acoperă fața laterală a monumentului funerar s-a presupus o eventuală contaminare cu arta caucaziană [15]. O asemenea contaminare nu este deloc exclusă într-un mediu artistic ca acela din Țara Românească a secolului al XIV-lea, dar identitatea gotică a meșterului nu poate fi pusă la îndoială, cea mai bună dovadă în acest sens fiind înțelegerea intimă a elementelor de costum specifice Occidentului de atunci.

Fără să excludem posibilitatea dispariției unor opere de sculptură gotică din Transilvania, Țara Românească sau Moldova, care ar fi putut contribui la nuanțarea considerațiilor de față, se poate totuși conchide, pe baza celor arătate pînă aici, că zestrea operelor realizate pînă dincolo de jumătatea secolului al XIV-lea era prin excelență modestă [16]. Tocmai de aceea apariția fraților Martin și Gheorghe din Cluj, fiii pictorului Nicolae, are un caracter meteoric, greu de explicat la prima vedere [17].

În anul 1370, la inițiativa episcopului Demetrius, cei doi frați executau statuile de bronz ale sfinților regi Ștefan, Emeric și Ladislau. Așezate pe latura de sud a catedralei din Oradea, în fața intrării principale, aceste statui, de dimensiuni nu prea mari, îi înfățișau pe cei trei regi pedeștri, în veșminte de ceremonial, cu coroană pe cap, purtînd în mîini obișnuitele atribute. Douăzeci de ani mai tîrziu, în anul 1390, Martin și Gheorghe erau din nou solicitați să lucreze la Oradea, de data aceasta la comanda episcopului Ioan. Ei au executat atunci în bronz aurit statuia lui Ladislau cel Sfînt, ale cărui moaște se aflau în catedrala din Oradea, care, tocmai pentru acest motiv, devenise, încă din secolul al XIII-lea, un veritabil centru de pelerinaj. Cei doi frați sculptori l-au reprezentat pe Ladislau cel Sfînt călare, cu coroană pe cap, în ținută

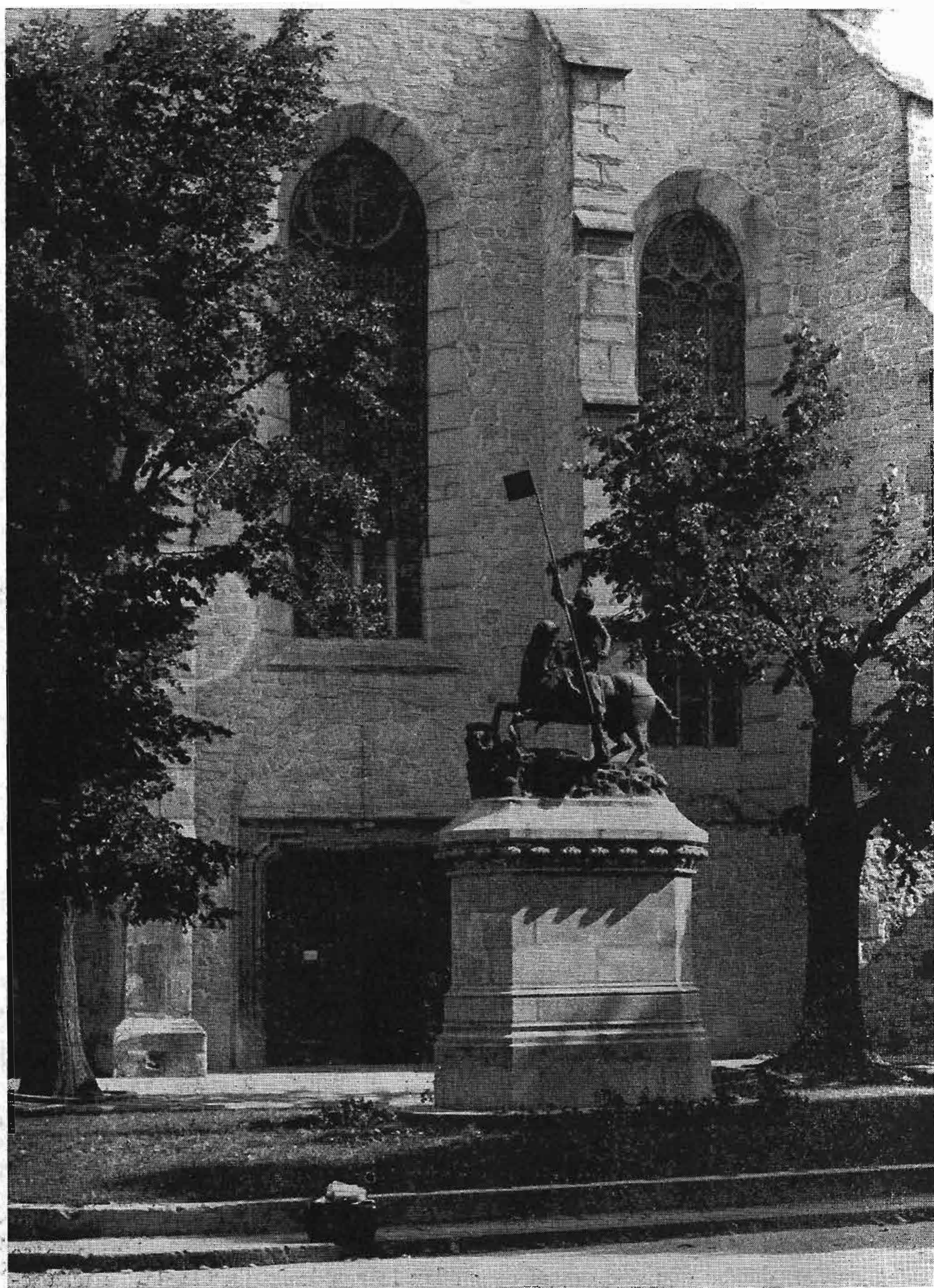


Fig. 303
Martin și Gheorghe din Cluj: statuia Sf. Gheorghe
(copia expusă în fața bisericii reformate din Cluj).

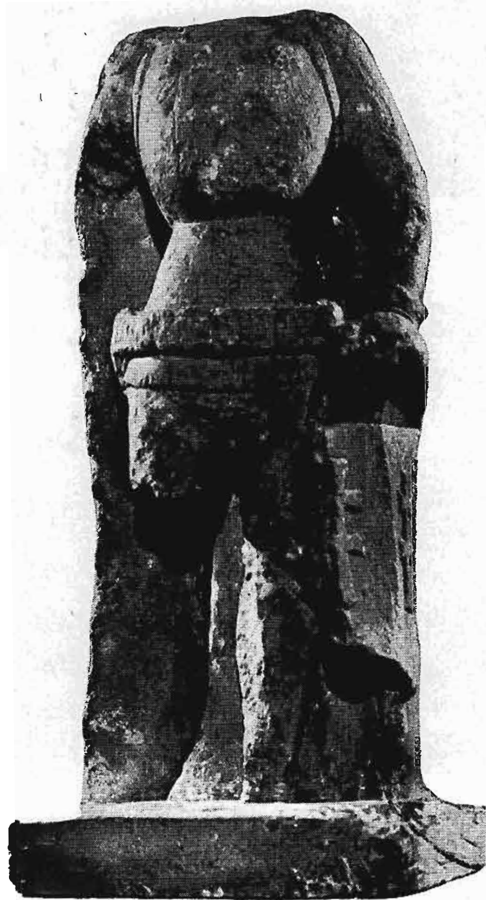


Fig. 304[1]
Martin și Gheorghe din Cluj: statuia Sf. Gheorghe.

de aparat, purtînd în mînă securea de luptă care constituia atributul său. Cunoscute astăzi prin intermediul unor descrieri sumare şi a unor schiţe, cele patru statui de la Oradea au fost distruse în anul 1660, cînd au fost sfărîmate de turci şi duse la Belgrad pentru a fi topite şi transformate în tunuri [18].

În pofida distrugerii lor, aceste monumente rămîn în istoria artelor europene ca un reper de o excepţională importanţă. În fapt, ele sînt primele monumente de piaţă publică executate în evul mediu, sînt primele statui în ronde-bosse, concepute pentru a fi privite de jur împrejur, nu aşa cum se obişnuia pînă atunci, adosate unui monument de arhitectură. Cu mult înaintea maeştrilor italieni din Quattrocento, sculptorii din Cluj erau capabili să confere operei de sculptură un statut de totală autonomie, desprinzînd-o de peretele căruia îi fusese atît de îndelungă vreme aservită. Opera de sculptură devenea, aşadar, o operă în sine şi trebuie să recunoaştem în această eliberare o îndrăzneaţă anticipare a emancipării generale a artelor, în spiritul Renaşterii, ai căror zori se anunţau şi în sculptura europeană de atunci.

Fig. 305
Tors de cavaler — Ladislau?
(Muzeul Ţării Crişurilor, Oradea).



Toate aceste consideraţii ar risca să rămînă oarecum fără acoperire, dacă din opera fraţilor clujeni nu s-ar fi păstrat nici un martor. Din fericire, în piaţa domului Sf. Vitus din Praga, în zona centrală a ansamblului Hradčany, se află o fîntînă de bronz, străjuită de statuia ecvestră a sfîntului Gheorghe [19]. Acest gingaş monument, prea ades neglijat în marile sinteze consacrate artelor europene medievale, este o expresie concludentă a momentului revoluţionar pe care îl defineau la timpul lor cei doi fraţi din Cluj. Într-adevăr, departe de a fi o simplă piesă decorativă, efigia în bronz a sfîntului Gheorghe constituie o adevărată demonstraţie a sculpturii în ronde-bosse. S-ar putea spune că cei doi mari artişti erau conştienţi de importanţa lucrării lor pentru că s-au semnat la vedere, pe scutul sfîntului Gheorghe, pe care se afla şi o cruce aurită. Dispărut în secolul al XVIII-lea, scutul avea următoarea inscripţie « *A(nno) D(omini) MCCC LXXIII hoc opus imaginis S(anctis) Georgii per Martinum et Georgium de Clussenberch conflatum est* ». Mîndria implicată în textul acestei inscripţii, coroborată cu aspectul demonstrativ al lucrării, are un tîlc lesne de înţeles: statuia sfîntului Gheorghe se executa la comanda împăratului Carol al IV-lea de Luxemburg, pentru curtea sa din Praga, pe atunci o adevărată capitală politică şi artistică a Europei.

Comparată cu indiferent care statuie ecvestră din antichitate sau chiar din Renaşterea marilor sculptori Donatello şi Verocchio, statuia sfîntului Gheorghe



Fig. 306
Sebeş-Alba, biserica evanghelică,
vedere parţială a faţadei corului
cu statuile sfinţilor Cristofor şi Ion Botezătorul.

de la Hradčany surprinde prin dinamica excepţională a compoziţiei şi prin rotirea formelor în spaţiu, astfel încît ele să fie percepute în mod favorabil, indiferent în ce punct s-ar aşeza privitorul. Ceea ce nu a îndrăznit să facă nici un sculptor, nici înainte nici după aceea, este rotirea pe loc a grupului sculptural, care, în felul acesta, urmăreşte nu o singură direcţie de mişcare. Nu avem de a face nici cu statica hieratizantă a cailor din puţinele reprezentări ecvestre ale romanicului şi goticului, nici cu mişcarea emfatică a cailor din epoca barocă. Se poate afirma că sculptorii clujeni au realizat aici o autentică sculptură rotundă şi, în acelaşi timp, un admirabil studiu de cal în mişcare. Analizînd maniera execuţiei, nu putem să nu fim surprinşi de minuţia de giuvaergiu a redării detaliilor şi, pe drept cuvînt, prof. V. Vătăşianu [20] sublinia că, prin toate calităţile sale, această lucrare trădează formaţia celor doi artişti într-un atelier de aurar. Numai acolo au putut deprinde fineţea plasticii mici, rafinata înţelegere a detaliilor, precisa execuţie a elementelor de armură sau de harnaşament.

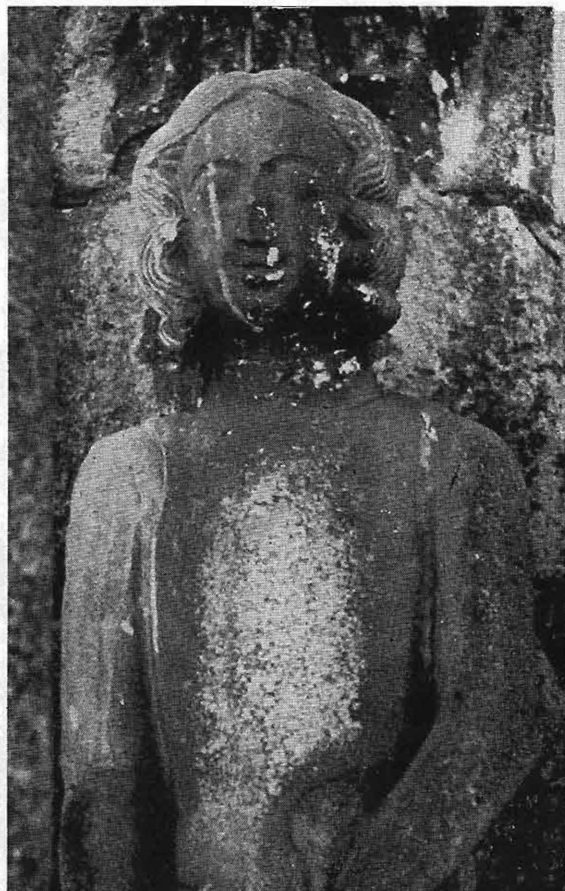
În deplină concordanţă compoziţională cu mişcarea calului şi a călăreţului, terenul suport este agitat, stîncile care îl compun fiind redate cu savoarea reprezentării unui peisaj într-o miniatură de epocă. Cei doi sculptori nu se mulţumesc să realizeze un suport volu-

Fig. 307
Sebeș-Alba,
biserica evanghelică,
statuia Sf. Cristofor.

Fig. 308
Sebeș-Alba,
biserica evanghelică,
apostol.

Fig. 309
Sebeş-Alba,
biserica evanghelică,
apostol.

Fig. 310
Sebeş-Alba,
biserica evanghelică,
Sf. Ladislau.



metric pentru grupul principal, ci povestesc cu reală plăcere tot ce se întîmplă în peisajul stîncos populat cu flori mărunte, cu şopîrle şi cu şerpi, astfel că silueta balaurului care se desprinde din acest mediu natural dobîndeşte virtuţile verosimilului. În acelaşi timp a fost redată cu exactitate alcătuirea unei armuri de epocă, tipul de harnaşament şi nu mai puţin sistemul de decorare a crupei calului cu rotocoale.

Prin toate aceste caracteristici, lucrarea fraţilor clujeni se situează în lumea



Fig. 311
Pietà
(Muzeul Brukenthal, Sibiu).

stilistică a goticului de curte, astfel că referirile care s-au făcut la miniatura de epocă franceză, la miniatura și la orfevrăria burgundă, la pictura sieneză apar deopotrivă justificate.

Calitățile cu adevărat excepționale ale artei sculptorilor Martin și Gheorghe din Cluj explică de ce în epoca noastră unii istorici au încercat să le atribuie mai multe lucrări de valoare singulară, fie că este vorba de anume piese de cult sau de podoabă — ca faimoasa pafta de la Argeș —, fie că este vorba de unele fragmente de statui de piatră provenind de la Oradea [21]. În lipsa dovezilor concludente, se impune o permanentă reticență față de asemenea atribuiri, dar, în același timp, nu trebuie respinsă ideea că în legătură cu atelierul celor doi frați a fost posibilă realizarea în Transilvania, dacă nu a unor opere de sculptură în piatră, în care ei se pare că nu erau maeștri, în orice caz a unor piese de sculptură în metal, a unor piese de orfevrărie. Aceasta cu atît mai mult cu cît Transilvania dispunea într-adevăr de mai multe centre de orfevrerie capabile să dea la iveală lucrări cu valoare de unicat.

În legătură cu atelierul celor doi frați, poate fi invocat un tors de cavaler, cunoscut și sub denumirea de *torsul lui Ladislau*, operă păstrată astăzi în
Fig. 305 Muzeul Țării Crișurilor din Oradea [22] și care provine, cu probabilitate, de la vechea catedrală a orașului. Este o piesă de mici dimensiuni, care înfățișează un personaj în costum de epocă, cu tipica centură căzută pe șold. Datorită degradărilor, o analiză deplin satisfăcătoare nu poate fi realizată, însă merită să fie subliniate calitățile de detaliu ale execuției ce dovedesc că autorul acestei sculpturi în piatră a fost influențat de o lucrare în bronz, material care permite cu mai multă ușurință minuția decorativă.

Intens strălucitoare, dar mult prea scurtă, trecerea celor doi frați pe firmamentul artistic al Transilvaniei medievale nu a reușit să lase urme adînci în configurația sculpturii autohtone. De aici încolo, ca și anterior apariției celor doi clujeni, monumentele se vor prezenta în general disparat, fără posibilitatea surprinderii unui filon evolutiv, a unui sens de continuitate, deși uneori mai pot fi înregistrate încercări de autodepășire.

Deși destul de sărac cantitativ, decorul monumental sculptat al bisericii Sfîntul Mihail din Cluj [23] merită să fie reținut datorită particularităților de ordin iconografic și calității execuției. Alături de obișnuitul repertoriu vegetal, capitelele pilaștrilor din cor sînt ornamentate cu reliefuri care înfățișează scene și figuri biblice *(Adam și Eva, Cain și Abel, David)*, sau moralizatoare (doi bătrîni încăierîndu-se pentru o femeie, dascăl și elev, țăran mulgînd o capră).

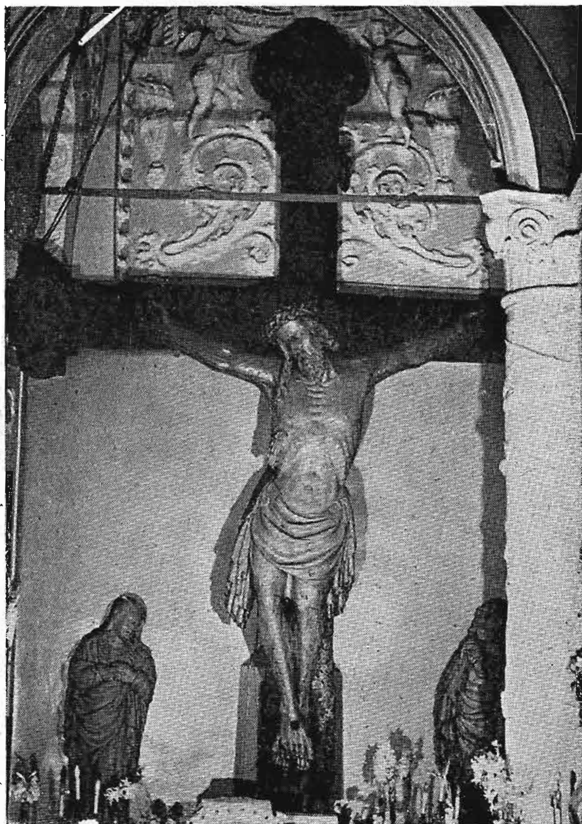


Fig. 312
Petrus Lantregen: *Răstignirea* (Capela Crucii, Sibiu).

Concepute armonios, cu o reală știință a echilibrării maselor compoziționale, aceste reliefuri sînt executate cu vervă, sugerarea formelor rotunde fiind expresivă și convingătoare în spiritul acelui stil robust, cu substrat naturalist, pe care îl colportau meșterii formați în ambianța familiei de pietrari Parler din Suabia și Boemia. Data realizării lor se situează în anii de sfîrșit ai secolului al XIV-lea.

Cel mai important ansamblu de sculptură gotică din Transilvania este acela care decorează frumosul cor de tip hală al bisericii evanghelice din Sebeș-Alba [24]. În interiorul acestui cor, meșterii constructori rezervaseră socluri și baldachine și pentru așezarea unor statui, iar la exterior, contraforții treptați au fost prevăzuți, la rîndul lor, cu socluri și baldachine, la adăpostul cărora, în interval de cîteva decenii, au fost instalate statui cu valoare decorativă și în același timp elemente ale unui program iconografic deosebit de complex. Din decorul sculptural al interiorului nu se mai păstrează decît statuile apostolilor Petru și Pavel, două figuri de episcopi, dintre care unul ar putea să fie sfîntul Nicolae, de asemeni, pe stîlpul apusean, este reprezentată Fecioara Maria. La exterior, seria cea mai importantă de statui se află pe latura sudică, în zona mediană. Sînt ușor de recunoscut Ion Botezătorul și Fecioara Maria, sfîntul Cristofor, iar pe contraforții absidelor sînt identificabili sfîntul Urban, cu vița de vie, și trei apostoli, între care Iacob cel Bătrîn.

Fig. 306

În zona superioară, sub baldachine susținute de colonete, se află mai multe statui de sfinți, aparent izolate între ele. În realitate, aceste figuri fac parte din compoziții iconografice de reală complexitate, *Bunavestire* cu arhanghelul Gabriel și Fecioara Maria, *Vizitația* cu cele două figuri ale Mariei și Elisabetei, dispuse pe contraforți separați, iar *Închinarea magilor* este alcătuită dintr-o statuie a Maicii Domnului cu pruncul, și alte trei statui reprezentînd pe regii magi. Tot într-un ansamblu compozițional se cer considerate și figurile sfinților regi Ștefan, Emeric și Ladislau.

Departe de a fi omogen, ansamblul sculptural de la Sebeș-Alba vădește coexistența mai multor faze succesive și înlăuntrul aceleiași faze se distinge colaborarea mai multor meșteri pietrari. Înainte de toate, este semnificativ faptul că decorul arhitectonic realizat o dată cu construirea edificiului, între anii 1360—1383, poartă pecetea influențelor nemijlocite ale marelui șantier activ pe atunci la Praga, în legătură cu continuarea lucrărilor de construcție și decorație a domului Sfîntul Vitus. Conducătorul șantierului și, în același timp, unul dintre cei mai remarcabili sculptori ai epocii sale era Peter Parler din faimoasa familie de constructori provenind din Schwäbisch-Gmünd. Decorația consolelor cu figuri umane a prilejuit interpretări hazardate în sensul identificării meșterilor pietrari [25]. În același timp, decorația cheilor de boltă cu elemente iconografice sau cu caracter fantastic demonstrează că la edificarea corului-hală al bisericii evanghelice din Sebeș-Alba a participat o echipă de pietrari de primă categorie și este probabil că acestor meșteri li se datorează realizarea primului grup de statui care decorează edificiul.

La exterior, diferențele de factură sînt mai evidente. Intr-adevăr, între statuia sfîntului Cristofor — care beneficiază de o vădită știință a proporțiilor și a construcțiilor faldurilor — și statuia sfîntului Ion Botezătorul — de o flagrantă stîngăcie — diferențele sînt atît de mari încît nu se mai poate pune în nici un caz problema unei singure mîini. Urmărind din aproape în aproape grupul de statui, se pot recunoaște trăsături stilistice familiare mai ales perioadei de după decăderea așa-zisului stil moale, în faza de trecere către formele involburate ale goticului tîrziu. Este vorba ,deci, despre opere realizate cu probabilitate abia către 1420 și chiar mai tîrziu. Cu toate acestea, legăturile cu șantierul de pietrari al familiei Parler par a se fi menținut și au putut fi invocate numeroase asemănări cu unele lucrări aparținînd faimoșilor meșteri suabi.

Contemporan cu aceste statui este un relief cu tema *Rugăciunea din grădină*,

Fig. 313
Brașov, Biserica Neagră, vedere parțială a fațadei sudice a corului cu șirul de statui.



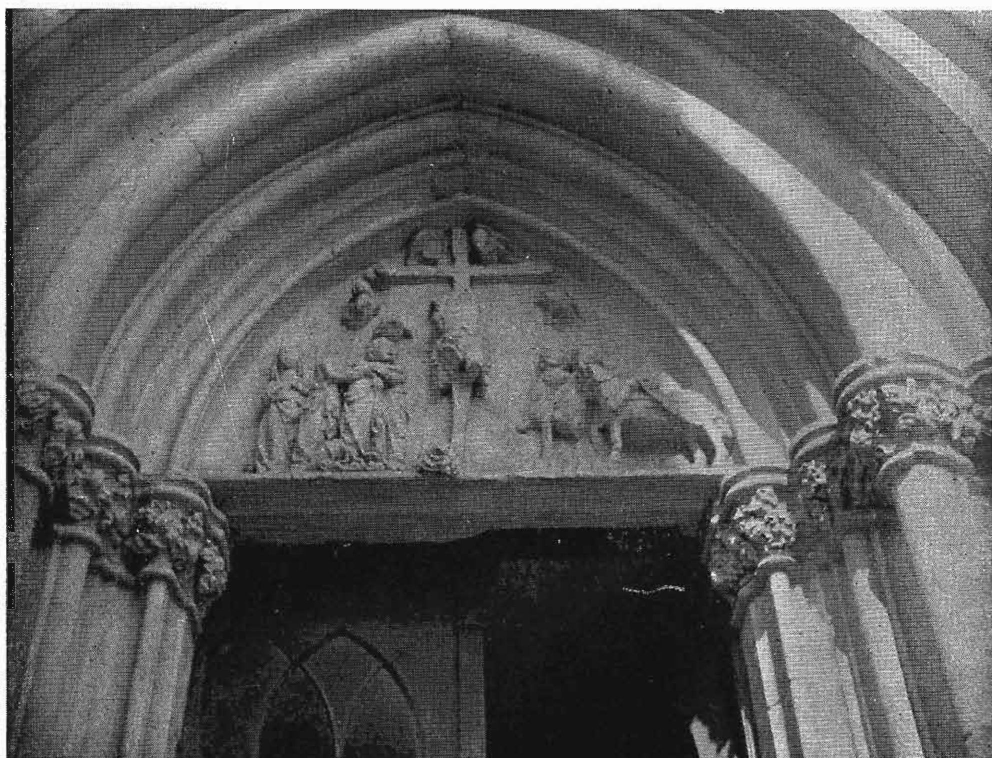


Fig. 314
Richiș (jud. Sibiu), biserica evanghelică, *Răstignirea.*

aflat odinioară în exterior, dar în momentul de față adăpostit în interiorul bisericii [26]. Mult erodat, degradarea fiind pricinuită și de calitatea slabă a pietrei, acest relief nu poate fi judecat decît din punct de vedere al organizării compoziționale de ansamblu și foarte puțin pentru calitățile modelajului formal. Din fericire, la Sibiu [27] se păstrează o altă reprezentare a aceleiași teme, asemănarea de compoziție și de tratare permițînd să fie atribuite ambele piese aceluiași meșter. Se remarcă simpla dar expresiva compartimentare a compoziției în două zone prin intermediul unei diagonale care scoate în evidență și figura personajului principal, Iisus în rugăciune, subliniind tensiunea spirituală conținută în gesturile acestuia. Pe de altă parte, grupul apostolilor, deși îngrămădit în dreapta-jos, beneficiază de o expresivă gradare a momentelor de somn, într-o interpretare nu lipsită de unele accente satirice. Ne situăm, așadar, într-o epocă în care interesul pentru sculptură pare să fi crescut destul de mult în Transilvania, de vreme ce același meșter pietrar găsea de lucru în două orașe diferite, fiind invitat să execute reliefuri pentru decorarea fațadelor.

Un alt martor al sculpturii de epocă este frumosul grup *Pietà* [28], păstrat azi în Muzeul Brukenthal din Sibiu, operă care trebuie pusă pe seama unui artist austriac. Executată sub semnul acelui « stil moale », familiar primelor două decenii ale secolului al XV-lea, această lucrare s-a păstrat din nefericire în stare fragmentară. Totuși, el reușește să impună prin noblețea compoziției de ansamblu, prin armonia organizării faldurilor care cad în valuri cu caligrafie rotundă, rotundă fiind și scrierea feței Mariei, a cărei tipologie ar putea fi lesne comparată cu « frumoasele ma-

done» atît de răspîndite în sculptura gotică în preajma anului 1400.

Tot cam din această epocă pare să dateze și «Madona» bisericii franciscane din Sibiu [29], operă care la origine a făcut parte din compoziția unui altar. Este o sculptură din lemn realizată la mărime naturală, dar, din păcate, afectată de unele intervenții tîrzii, cînd a fost înnoit fondul de cretă, iar culoarea a fost întărită. Silueta prelungă și sinuoasă corespunde momentului tîrziu al goticului de curte, iar faldurile grele, cu numeroase cute, sînt caracteristice fazei de trecere către ultimul moment de înflorire a goticului.

În anul 1417, sculptorul austriac Petrus Lantregen executa pentru orașul Sibiu o impozantă *Răstignire* [30], operă păstrată în capela Crucii din piața Gării. Cele trei figuri care compun grupul *Iisus pe cruce*, *Maria și Ion evanghelistul* sînt tratate independent și asamblate doar prin adosarea lor la peretele răsăritean al micului edificiu în care lucrarea este găzduită. Piesa centrală, *Iisus pe cruce*, la mărime naturală, este tratată cu destulă îndemînare, în pofida unei vădite stîngăcii în redarea proporțiilor, schematizarea anatomiei fiind compensată în intenția artistului prin exagerarea notei dramatice. Fără să se poată încă vorbi despre ultima ipostază a artei gotice, ne aflăm în fața unei lucrări care permite referirea la ceea ce s-a numit barocul goticului. Accentele dramatice, impinse spre retorism, ale figurii centrale sînt diminuate, în compoziția ansamblului, prin vădita inexpresivitate a celor două figuri laterale care, pe lîngă reducerea proporțiilor, impresionează neplăcut prin lipsa de sensibilitate în redarea fizionomiilor și prin exagerarea convențională a cutelor drapajului. Prezența lui Petrus Lantregen în Transilvania este în consonanță cu notele stilistice de sorginte austriacă, pe care le face evidente frumoasa *Pietà*, păstrată la Muzeul Brukenthal, este de asemeni in consonanță cu influențele remarcate in pictura Transilvaniei contemporane.

Tot din ambianța atelierelor austriece provine și sculptorul care a executat lespedea funerară a episcopului Andrea Scolari de la Oradea [31]. Executată curînd după 1426, anul morții episcopului, această lucrare se detașează în raport cu lespezile funerare de tip gisant menționate anterior prin relieful mai înalt al figurii defunctului și prin vădita

Fig. 315
Sighișoara,
biserica «din Deal»,
Închinarea magilor, detaliu.



preocupare de sugerare a unei sculpturi libere. Reprezentat în veșminte de ceremonial, cu tiară pe cap, episcopul se odihnește cu capul pe o pernă rotunjită, fiind evidentă înțelegerea volumului, aceeași calitate fiind lesne de recunoscut și în compoziția faldurilor, chiar dacă o anume monotonie a grupajului cutelor obligă referirea la convenționalism.

În prima jumătate a secolului al XV-lea, cel mai important ansamblu de sculpturi din Transilvania este acela care decorează Biserica Neagră din Brașov [32]. Începutul lucrărilor de decorare se situează curînd după 1400, perioadă în care poate fi datată execuția statuii sfîntului Ion Botezătorul [33]. Ceva mai tîrziu, în deceniul al treilea, au fost executate statuile *Iisus-salvatorul lumii* și *Maria cu pruncul*, de asemeni statuia apostolului Petru [34]. Concepute după o schemă asemănătoare, cu proporții îndesate, aceste figuri, din punct de vedere stilistic, se încadrează în faza « molatică » a goticului datorită atît expresiilor cu adevărat « moi » ale personajelor, cît mai ales construcției veșmintelor, cu falduri grele, dispuse uniform, cu o vădită grijă pentru echilibru armonic. Cel mai mare grup de statui realizate la Brașov decorează contraforții corului și absidei, fiind așezate pe console și protejate de baldachine. Realizarea acestor statui nu se înscrie într-un program iconografic precis; notabile sînt, statuile: *Iacob cel Mare*, *Sfîntul Nicolae*, *Evanghelistul Luca*, *Sfîntul Sebastian*, de asemeni statuia zisă a « preotului Thomas », personaj menționat în anul 1377, căruia i se atribuie inițiativa construirii bisericii, apoi statuia zisă a « plebanului », Inegale ca tratare, aceste lucrări nu pot fi puse în seama unui singur meșter, comun este totuși un anume efort de invidualizare — figura preotului Thomas pare a fi un adevărat portret [35] —, caracteristică fiind și tratarea unghiulară a veșmintelor, cu falduri complicate, nervos desenate. În legătură cu originea meșterilor, este necesar să evocăm faptul că marea majoritate a cercetătorilor a înclinat să-i încadreze în școala Parlerilor [36], dar nu

Fig. 313

trebuie să se uite că în faza ei tîrzie, construcția Bisericii Negre din Brașov a beneficiat de prezența unor pietrari veniți de la Košice — Slovacia. Nu este exclus ca tocmai din rîndul acestor pietrari, înclinați către formele baroce ale goticului tîrziu, să se fi recrutat autorii sculpturilor despre care este vorba [37].

Rod al unei fertile confluențe cu pictura, relieful cu tema *Răstignirea*, care decorează timpanul portalului vestic al bisericii evanghelice din Richiș [38], are o compoziție vioaie, abil organizată. Pe fondul neutru al suportului, figurile se detașază puternic, interpretarea formelor fiind clară și robustă. În partea dreaptă se află un grup de doi călăreți, iar în stînga, Maria, sfîșiată de durere, este asistată de Maria Magdalena și Ion evanghelistul. Centrul imaginii este ocupat de figura răstignitului, care s-a păstrat fragmentar, dar îndeajuns pentru a constata că a fost concepută la dimensiuni mai mari decît celelalte, poziție arhaizantă care intră în contradicție cu sensul evoluat al tratării reliefului [39].

De un excepțional interes artistic sînt consolele care decorează biserica evanghelică din Feldioara [40], opere surprinzătoare prin bogăția și calitatea decorului sculptat, prin verva și rafinamentul execuției, calități ce par să aparțină unui artist obișnuit cu prelucrarea metalului. Plăcerea narațiunii, deși slujită de o remarcabilă fantezie compozițională, are ca efect negativ fărîmițarea masei compacte a consolelor, dar în același timp reușește să creeze, prin intermediul detaliilor expresive și a episoadelor, un statut de autonomie, efectul unei adevărate succesiuni de miniaturi. Databile către mijlocul secolului al XV-lea [41], consolele bisericii evanghelice din Feldioara, cu al lor decor încărcat de farmecul unei povestiri necontrafăcute, rămîn izolate în ambianța artistică a Transilvaniei în care vom regăsi în continuare mai ales amintirile « stilului moale », de la începutul veacului.

Fig. 316
Cluj, biserica romano-catolică Sf. Mihail, portalul vestic.

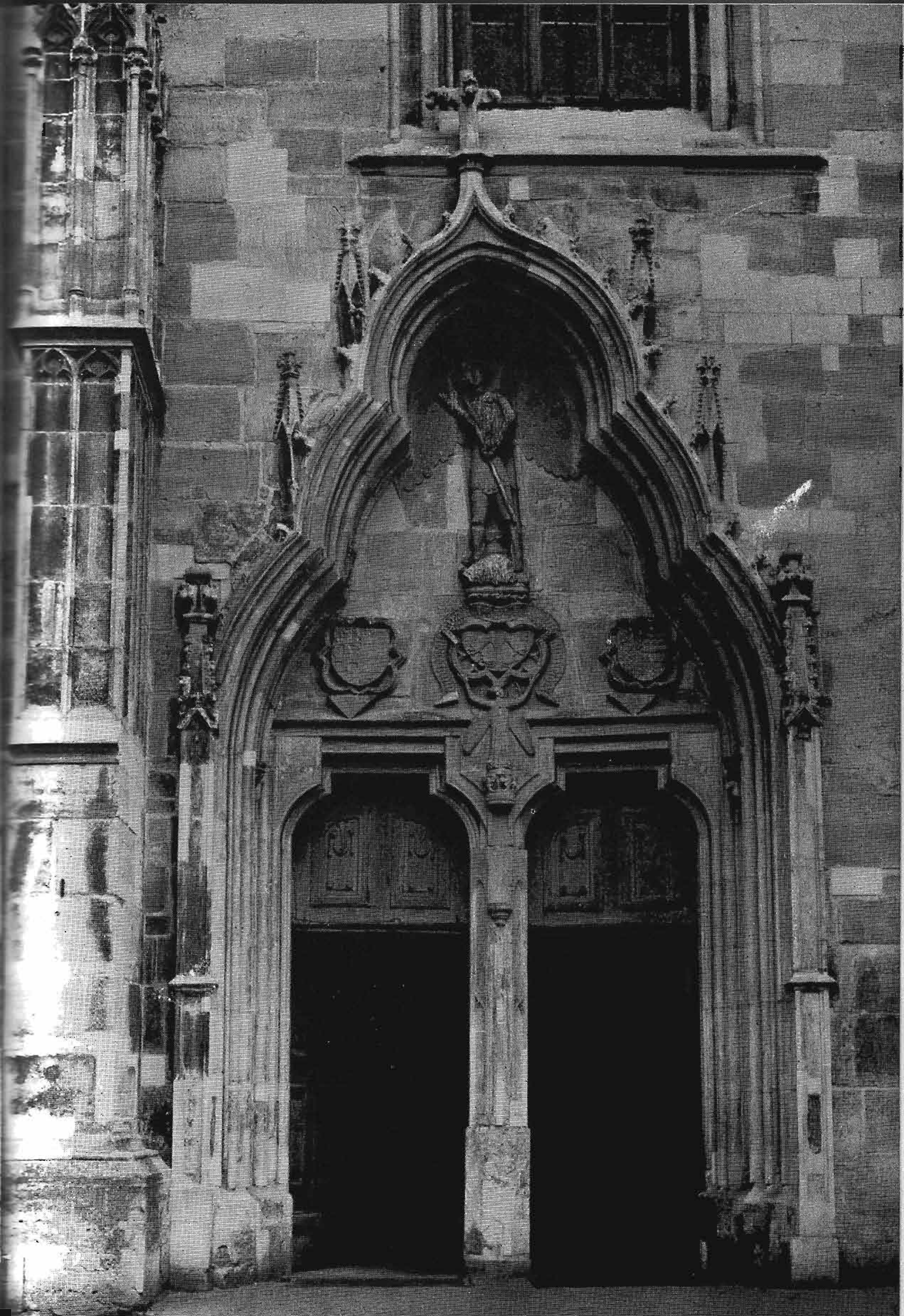


Fig. 317
Maria cu pruncul
(Cisnădioara,
azi în Muzeul Brukenthal, Sibiu)



În categoria lucrărilor care exprimă această tradiție — și, în același timp, o încercare de autonomizare a sculpturii care, chiar dacă rămîne atașată monumentului de arhitectură, este gîndită pentru a fi văzută din toate părțile — sînt cele patru statui care formează compoziția *Închinarea magilor*, de la biserica «din Deal», Sighișoara [42]. Ca și la Sebeș-Alba, cele patru statui sînt distribuite izolat, fiecare pe retragerea unui contrafort, încît la prima vedere ele ar putea părea independente. Maria are ovalul feței de o remarcabilă puritate, iar expresia-i senină aducînd aminte de frumoasele madone de la începutul veacului. În schimb, faldurile au căpătat mai multă suplețe, înțelegerea anatomiei este mai nuanțată și se face o netă distincție între modul de tratare a carnației și a veșmîntului.

Înrudite stilistic și datînd din preajma anilor de mijloc ai secolului al XV-lea, sînt cele patru statui care decorează turnul-clopotniță al bisericii evanghelice din Bistrița [43]. Situate la mare înălțime, deci greu de observat, aceste statui îl reprezintă pe *Sfîntul Nicolae* — a cărui popularitate în iconografia Transilvaniei a putut fi remarcată și cu prilejul analizei picturilor murale —, un sfînt neidentificat, *Maria cu pruncul* și un tors de cavaler în armură, probabil Roland [44]. Modelajul rotund, contrapostul gotic și tratarea largă a draperiilor încadrează aceste statui în familia mai largă din care fac parte și cele de la Biserica Neagră din Brașov și cele de la biserica «din Deal», Sighișoara.

Deși contemporană, datînd din anul 1444, figura arhanghelului Mihail, care decorează luneta portalului de vest al bisericii romano-catolice din Cluj [45], se integrează într-o altă familie stilistică. Arhanghelul a fost reprezentat în picioare, din față, străpungînd cu sulița balaurul. Desenul incisiv și atitudinea statică trădează în cazul acestei reprezentări o notă arhaizantă. Aspectul heraldic al întregii compoziții nu trebuie să inducă în eroare: este evident că ne aflăm în fața unei opere datorate unui meșter provincial care recurge la schematizare



Fig. 318
Maria cu pruncul
(detaliu din figura precedentă).



Fig. 319
Altarul din Boian (Muzeul Brukenthal).
Fig. 320
Altarul din Boian, zona centrală.

nu ca atitudine stilistică, ci pentru simplificarea interpretării.

Tot o interpretare simplificată, cu o aparență heraldică, dar beneficiind de o tratare mai plină, mai rotundă, este aceea a gisantului care decorează monumentul, de tip *tumba*, al lui Ioan Miles [46], fratele lui Iancu de Hunedoara, care pe atunci era guvernator al Ungariei. Executat curînd după anul 1446, acest monument este alcătuit dintr-un fals sarcofag de piatră, de formă paralelipipedică avînd laturile decorate cu patru lobi și muluri « flamboyante ». Pe placa superioară a fost înfățișat defunctul în chip de cavaler în armură. Foarte deteriorată, decapitată și cu extremitatea picioarelor smulsă, sculptura nu mai permite în situația actuală o judecată de valoare deplin întemeiată. Se recunoaște totuși un anumit schematism al interpretării, o simplificare similară cu aceea semnalată la relieful arhanghelului Mihail din Cluj.

Această pendulare între forme arhaizante cu nuanțe de provincialism, și forme evoluate, tinzînd către expresia incisiv agitată a goticului « flamboyant » se întîlnește în decorul plastic al bisericii evanghelice din Sibiu [47]. Cheile de boltă

Fig. 321
Altarul din Boian, *Bunavestire*.





Fig. 322
Dîrlos (jud. Sibiu),
biserica evanghelică,
statuie-consolă (sf. Maria).

ale navelor laterale sînt decorate cu reprezentări ale capului lui *Iisus*, ale Mariei cu pruncul sau ale animalelor apocaliptice simbolizînd evangheliștii. Tratarea este ușor rusticizantă, cu unele stîngăcii de interpretare a proporțiilor și formelor, totuși i se pot recunoaște legăturile cu tradiția stilului « molatic », în varianta cunoscută în Transilvania prin intermediul lucrărilor ce decorează bisericile din Brașov, Sighișoara sau Bistrița. Dimpotrivă, în ferula aceluiași monument, o serie de chei de boltă reprezentîndu-l pe apostolul Iacob cel Bătrîn, pe episcopul Wolfgang și pe sfînta Ecaterina dau măsura unui cioplitor abil, care își compune cu siguranță formele, siguranță ce nu exclude un anume manierism, o anume convenționalitate de execuție. Autorul acestor chei de boltă pare să fi trecut prin șantierele Poloniei sudice și ale Sileziei, fiind de recunoscut ecouri din stilul șantierelor de la Cracovia și Wroclaw.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, aspectul general al activității în domeniul sculpturii transilvănene se schimbă. Dacă pînă acum, predominante erau lucrările executate în piatră, destinate decorării monumentelor arhitectonice, de aici încolo, atenția se îndreaptă către realizarea sculpturilor în lemn, necesare decorării altarelor poliptice, de obicei scrinurilor centrale. Una dintre cele mai frumoase piese este o statuie a *Maicii Domnului* provenind de la Cisnădioara [48] și păstrată azi în Muzeul Brukenthal. Pe temeiul calității stilistice de ansamblu și al asemănării cu așa-numitele « madone frumoase », statuia a fost atribuită anilor de început ai secolului [49]. Este însă de remarcat că tipicul contrapost gotic și moliciunea modelajului feții sînt asociate aici unei mai complexe interpretări a drapajului, ceea ce, împreună cu temeiurile pe care ni le oferă paralelismul cu pictura transilvăneană ne obligă să aducem piesa cu cîteva decenii mai tîrziu. De fapt, în legătură cu această piesă și, în același timp, în legătură cu cheile de boltă din navele bisericilor sibiene, trebuie să punem și o altă operă, în felul ei remarcabilă, altarul poliptic din Boian [50]. În mod neobișnuit, acest altar, pe fețele principale, este decorat în întregime cu reliefuri, tema de bază fiind *Glorificarea Maicii Domnului*. În scrinul central este înfățișată Maria cu pruncul, către care se îndreaptă ofrandele celor trei magi figurați în două panouri laterale. În celelalte panouri,

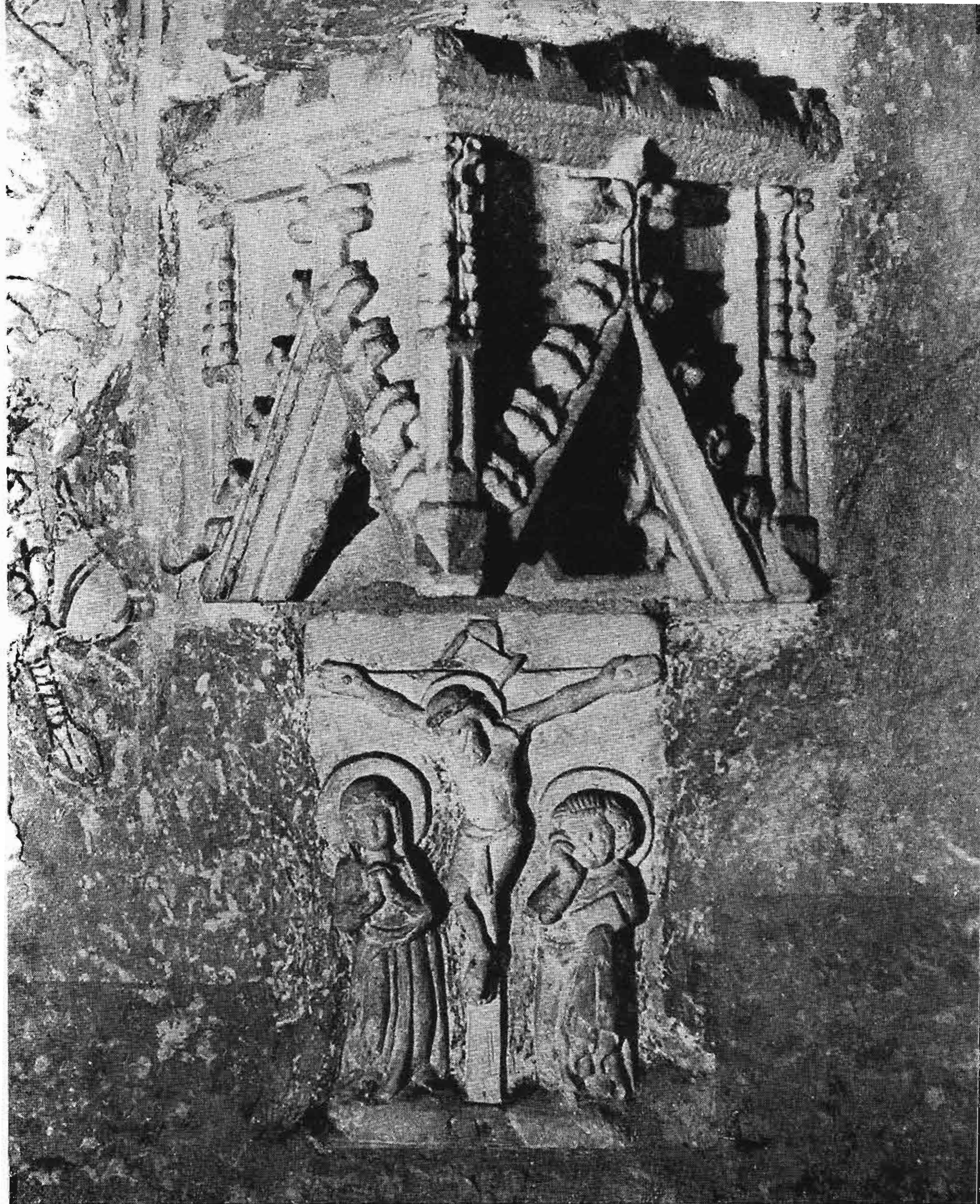


Fig. 323
Mălîncrav (jud. Sibiu), biserica evanghelică, *Răstignirea*
(detaliu din ansamblul decorativ al tabernacolului).

uneori compozițiile fiind împărțite în două cîmpuri, apar scenele *Bunavestire*, *Vizitația*, *Nașterea*, *Vestirea păstorilor*, *Fuga în Egipt*, *Iisus cu părinții în drum spre templu* și *Iisus între cărturari*. Deși artistul nu a respectat ordinea cronologică a episoadelor, povestirea este lesne de înțeles, întrucît compozițiile
Fig 320 sint clare, cu figurile strict necesare.

Piesele au fost sculptate separat, într-un Fig. 321
relief foarte plat și apoi lipite pe cîmpul panourilor, decorate cu motive de brocart aurit. Tratarea este îngrijită și nu lipsită de dibăcie, în limitele unei viziuni rusticizante, cu vădite inabilități în proporționarea figurilor sau în interpretarea elementelor de volum și de drapaj. Îndemînatic ca meseriaș, dar

din biserica romano-catolică din Mihăileni-Harghita [52]. Este o figură surprinsă în mișcare, cu mantia învolburată, agitația faldurilor trădînd aici orientarea spre formele excesive la care ajungea către sfîrșitul secolului al XV-lea sculptura flamboyantă.

Într-o nișă a casei parohiale din Bistrița se află statuia sfîntului Nicolae [53] reprezentat ca episcop binecuvîntînd, operă care prin caracteristicile de ordin stilistic poate fi atribuită anilor de început ai secolului al XVI-lea. Silueta bondoacă a sfîntului este în contradicție cu încercarea de învolburare a faldurilor care rămîn totuși greoaie, cu cute mărunte, suprapuse, ceea ce constituie o caracteristică a unei epoci de diluție a

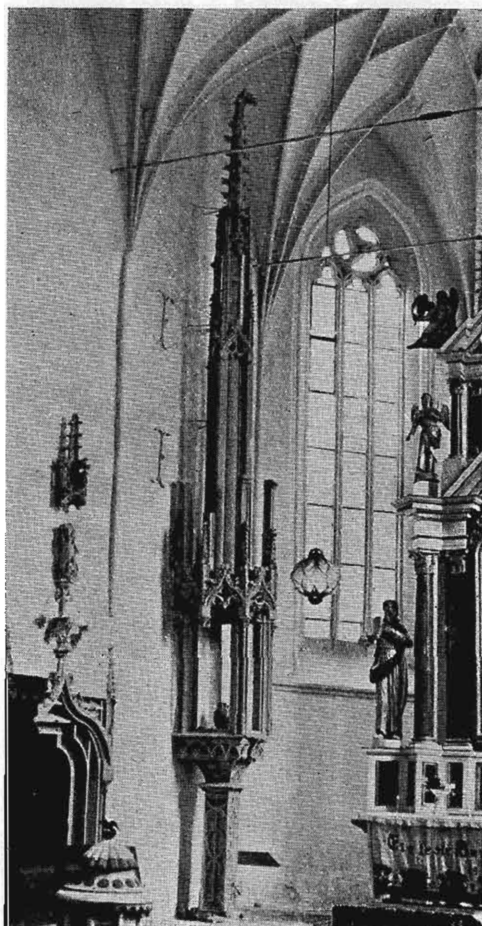


Fig. 324
Moșna (jud. Sibiu), biserica evanghelică, tabernacolul.

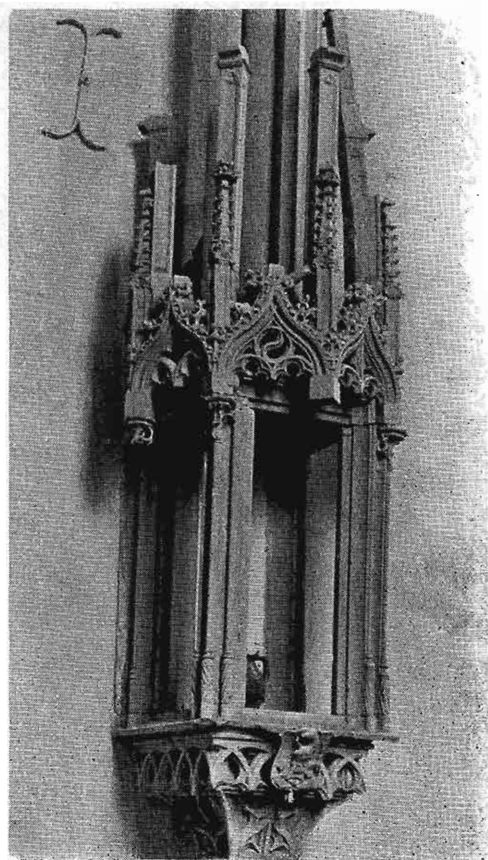
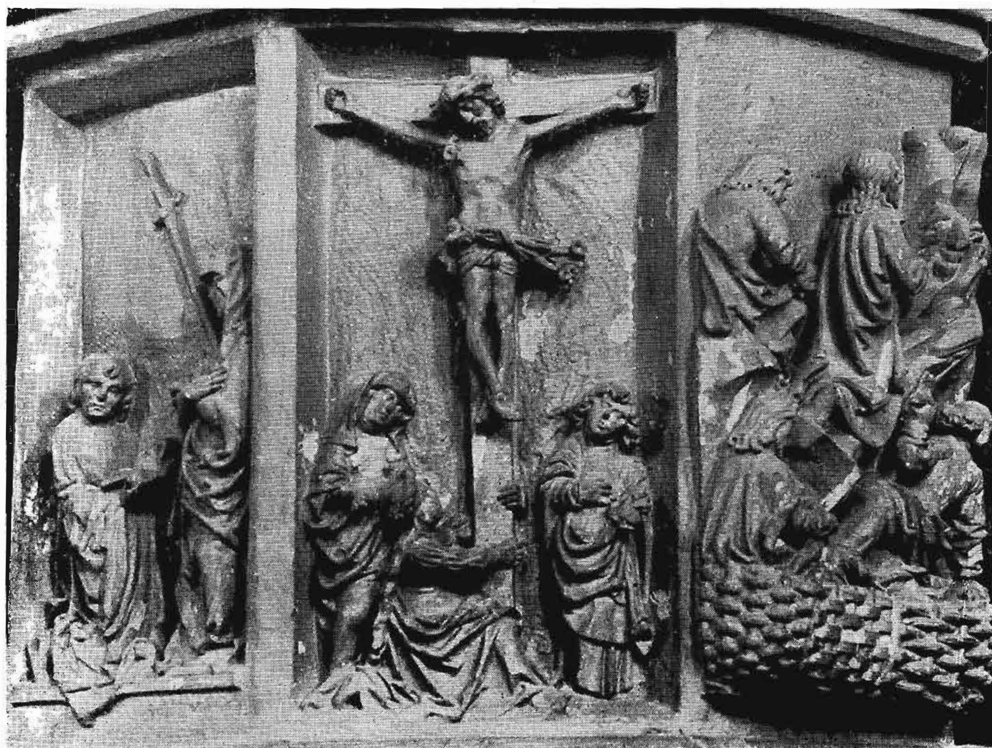


Fig. 325
Moșna, biserica evanghelică, tabernacolul, detaliu.

naiv ca artist, autorul altarului din Boian nu poate fi în nici un caz considerat ca beneficiar al unor modele imediate din Slovacia sau din Silezia. Apropierile făcute cu altarul de la Lomnica nu sînt concludente, aici fiind vorba, mai degrabă, despre o asemănare prin derivare dintr-un model comun la a doua sau la a treia etapă [51]. Credem, așadar, că datarea acestui altar în ultimele decenii ale secolului al XV-lea se justifică de la sine.

Un meșter mai abil, dar tot de ambianță provincială, cu stîngăcii caracteristice, este autorul statuii ce reprezintă pe arhanghelul Mihail și care provine

Fig. 326
Meșterul Ulric din Brașov:
amvonul bisericii evanghelice din Biertan.



stilului gotic. Mult mai abil realizată este figura Mariei cu pruncul, care decorează în prezent fațada apuseană a bisericii ortodoxe din Mănăștur [54]. Și aici proporțiile sînt scunde, dar tratarea simplificată a faldurilor și o evidentă preocupare pentru armonia ansamblului conferă lucrării o notă de solemn, de expresivă demnitate.

Proporționate cu stîngăcie și executate schematic, consolele-statui din corul bisericii evanghelice din Dîrlos (jud. Sibiu) [55] rețin totuși atenția prin expre-
Fig 322 sivitatea energică, frustă, a figurilor: cu probabilitate Maria și Ion Evanghelistul. Cheia de boltă, cu chipul lui Iisus, și himerele care decorează contra-



Fig. 327
Meşterul Ulric din Braşov:
Rugăciunea din grădină
(amvonul bisericii evanghelice
din Biertan).

Fig. 328
Iacob cel Bătrîn
(Muzeul Brukenthal).



forții absidei sînt opere ale aceluiaș pietrar provincial căruia, dincolo de stîngăcie, trebuie să i se recunoască un real simț al decorativului.

De la începutul secolului al XVI-lea datează mai multe mici reliefuri care decorează tabernacolele gotice cu aspect de firidă, săpate în peretele corului. Fig. 32 Asemenea reliefuri care înfățișează chipul lui *Iisus al durerii* se păstrează la bisericile evanghelice din Valea Viilor, Bazna, Tărpiu [56], iar la biserica evanghelică din Mălîncrav [57] există un relief cu tema *Răstignirii*. Toate aceste lucrări nu fac altceva decît să demonstreze că sculptura în piatră devenea progresiv un meșteșug de largă răspîndire și că în Transilvania apăruseră destul de mulți meșteri capabili să-l practice.

Un domeniu care a solicitat îndemînarea pietrarilor transilvăneni, chiar dacă nu neapărat în legătură cu realizarea unor sculpturi figurative, au fost marile Fig. 324– tabernacole cu aspect de monstranță 32 monumentală. Elaborate după modele francone, asemenea tabernacole, în care fantezia decorativă se asociază obligatoriu cu precizia execuției, pot fi văzute în bisericile evanghelice din Moșna, Sighișoara (biserica « din Deal ») și Boian [58]. Cel mai valoros, de o remarcabilă acuratețe compozițională, este cel de la Moșna, lucrat de meșterul Andreas din Sibiu, artist de al cărui nume se leagă atîtea realizări importante ale goticului transilvănean tîrziu.

Există însă și alte exemple de lucrări de mai bună calitate și între ele ar trebui amintit în primul rînd amvonul de la Biertan, operă prezumată a meșterului pietrar Ulric din Brașov [59]. Amvonul din Biertan, din punct de Fig. 326– vedere al construcției generale, suportă 32 o puternică influență a Renașterii, dar, dincolo de aceasta, pe fețele laterale sînt reprezentate, în relief înalt, următoarele scene: *Profeția lui Simion*, *Răstignirea* și *Rugăciunea din grădină*, alte două panouri fiind decorate cu imitații de ferestre gotice încheiate la partea superioară in acolade cu fleuroane. Distribuite cu o reală abilitate în cîmpul pe care îl decorează, scenele sînt alcătuite din fi-

guri cu siluete bondoace, inabilitatea proporționării fiind răscumpărată prin clara sugerare a mișcării și prin desenul foarte precis al faldurilor. Fețele personajelor sînt modelate îngrijit și cu un autentic simț al realului, încît s-a putut vorbi de o artă a portretului, iar unii autori au atribuit chipul profetului Simion, din scena *Profeției*, lui Ioan, preot semnalat la Biertan în perioada in care se realizau reliefurile. În *Rugăciunea din grădină*, deși s-a păstrat sensul diagonal al mișcării, compoziția este nouă în raport cu modelele practicate la inceputul secolului al XV-lea. Grupul apostolilor nu mai este înghesuit în dreapta-jos, ci este răspîndit astfel încît să echilibreze întreaga suprafață a compoziției, în mijlocul căreia se detașează figura lui Iisus în rugăciune. Constituind un prim-plan cu valoare peisagistică, partea de jos este tratată ca un gard de nuiele, element des intîlnit în picturile cu aceeași temă. Această formă compozițională a fost inaugurată în cadrul atelierului de la Cracovia a lui Veit Stoss și, probabil, in Transilvania a fost adusă de fiii acestuia [60]. De remarcat că pentru stabilirea unității compoziționale, ritmurile pe care le creează faldurile ocupă un loc deosebit de important, nefiind vorba doar despre un simplu drapaj, ci despre un element cu valoare unificatoare. Cea mai tradiționalistă dintre imaginile ce alcătuiesc decorul amvonului de la Biertan este *Răstignirea*, piesă caracterizată prin note de dramatism pe sensul atitudinilor emfatice cultivate în arta goticului tîrziu, dar temperat aici de sobrietatea inaugurată de stilul Renașterii. Atribuit în mod unanim pietrarului Ulric din Brașov, care se știe că se afla la Biertan în anul 1523, amvonul acesta trebuie considerat ca o operă de vîrf a sculpturii transilvănene din secolul al XVI-lea și, totodată, prin complexitatea ansamblului, una dintre cele mai reprezentative din întreaga istorie a sculpturii gotice din spațiul intracarpatic.

În primele trei decenii ale secolului al XVI-lea, în cadrul generalizării modei

Fig. 329
Maria cu pruncul
(Muzeul Brukenthal).



altarelor poliptice, locul ocupat de sculptura în lemn este din ce în ce mai important. Spre deosebire de pictură — care, așa cum am văzut, ajunge să se înscrie mai repede în orbita noului stil al Renașterii —, sculptura în lemn a altarelor poliptice transilvănene bate pasul pe loc. La aceasta a contribuit, fără îndoială, și prestigiul atelierelor de tradiție gotică ale fiilor lui Veit Stoss, stabiliți la Brașov, la Mediaș și la Sighișoara [61].

În legătură cu influența nemijlocită a școlii lui Veit Stoss trebuie să punem cîteva piese mai importante, păstrate în prezent la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Așa sînt statuile de dimensiuni mai ample, *Apostolul Iacob cel Bătrîn* și *Maria cu pruncul* [62], în ambele cazuri monumentalitatea viziunii, asociată cu precizia detaliilor constituind argumente pentru raportarea la o școală de puternică tradiție. Tipologic, ambele figuri își găsesc numeroase analogii în opera lui Veit Stoss, atît de la Cracovia, cît Fig. 328–329
și de la Nürnberg, și trebuie să consemnăm înainte de toate rotundul regulat al figurii Mariei [63], ca și tratarea de o rară finețe și precizie a figurii și bărbii apostolului-pelerin. Dincolo de aceasta, faldurile, deși complicate și involburate, se înscriu într-o arhitectură echili-

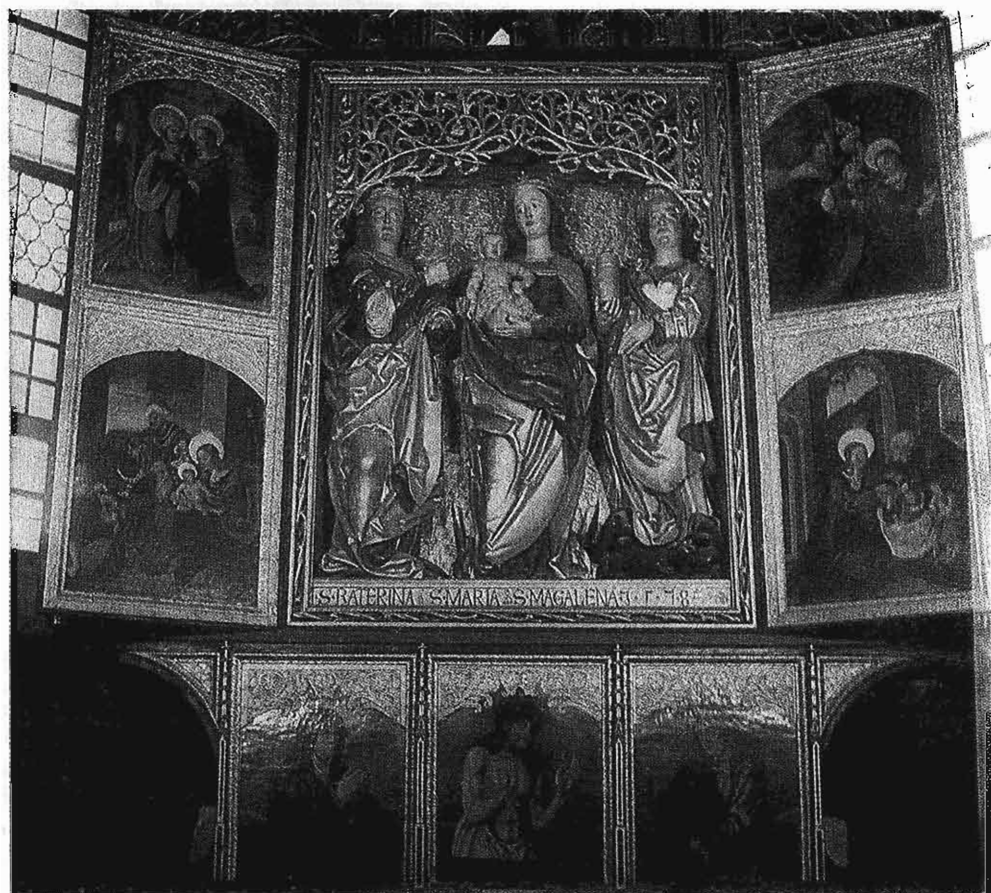


Fig. 330
Băgaciu (jud. Mureș), biserica evanghelică, altarul poliptic, în scrinul central statuile:
Sf. Maria cu pruncul, Sf. Ecaterina, Sf. Maria Magdalena.



Fig. 331
Roadăș (jud. Brașov), biserica evanghelică,
altarul poliptic,
statuia *Sf. Ion evanghelistul*.

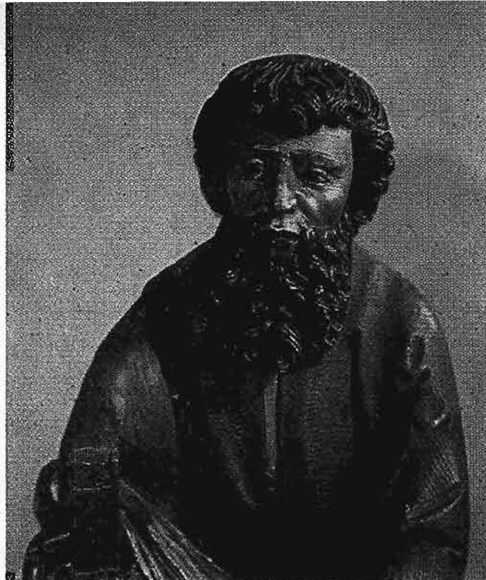
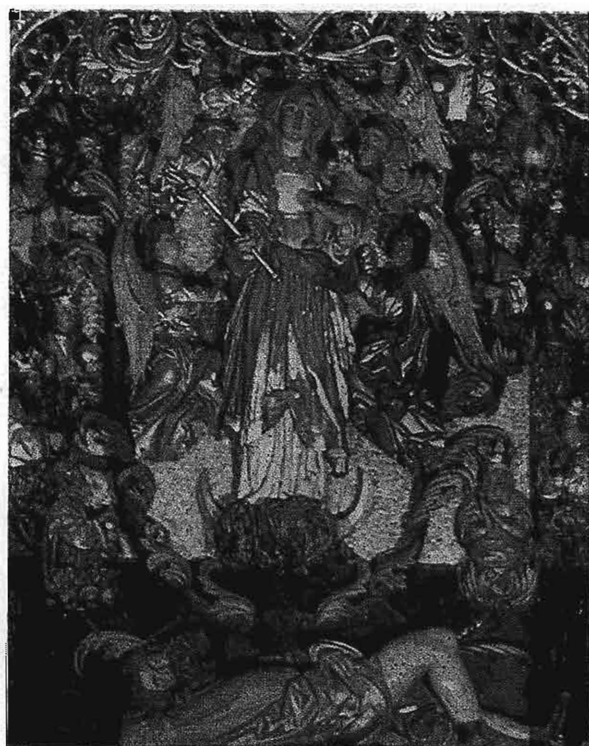


Fig. 332
Roadăș, biserica evanghelică, altarul poliptic, statuia Sf. Ion Botezătorul.

Fig. 333
Sebeș-Alba, biserica evanghelică, altarul poliptic.



brată, mărturisind un sens al armoniei care se impune dincolo de tendințele retorice ale goticului tîrziu.

Atelierului lui Veit Stoss i-a fost atribuit și un crucifix provenind de la biserica din Dealul Frumos [64], operă de un dramatism reținut, la care redarea detaliilor se însoțește de un anume sens al expresiei tragice. Vorbind despre crucifixul de la Dealul Frumos, trebuie să spunem că în părțile Mediașului au fost identificate în ultima vreme mai multe crucifixuri gotice care în prezent fac obiectul lucrărilor de restaurare pentru a fi îndepărtate straturile de vopsele suprapuse de-a lungul timpului [65]. Din numărul mare de piese care în momentul de față se constituie ca fond pentru cercetare, se poate lesne trage concluzia că, în epoca de care ne ocupăm, Mediașul a fost un puternic centru pentru sculptura în lemn.

Dar alături de aceste piese — deocamdată invocate numai cu titlu informativ —, este necesar să invocăm *Madona cu pruncul* care decorează scrinul central al altarului din Șmig [66], aici fiind caracteristice faldurile prelungi care subliniază zveltețea figurii. La Bruiu [67], în scrinul altarului se află statuia unei frumoase Madone, neobișnuită fiind in acest caz sensibilitatea cu care a fost modelat chipul, în sensul unei autentice arte a portretului. Piesa pierde însă din valoare datorită modului schematic, convențional, de organizare a drapajului mantiei, atracția către efectele decorative fiind încă prea puternică. Datat 1518, altarul bisericii evanghelice din Băgaciu [68] are în scrinul central trei statui: *Maria cu pruncul*, *Sfînta Ecaterina* și *Maria Magdalena*. Autorul acestor statui era, fără îndoială, un virtuoz, dovadă modeleul foarte abil al chipurilor și compoziția savantă a faldurilor care creează jocuri complicate, cu unduiri neașteptate. Micul altar poliptic închinat sfinților Ion Botezătorul și Ion evanghelistul, păstrat în absida bisericii evanghelice din Roadăș [69], este decorat in scrinul central cu două remarcabile statui care se înscriu în familia stilistică determinată de activitatea în Transilvania a fiilor

Fig. 331 lui Veit Stoss. Deosebit de expresive sînt chipurile celor doi sfinți cu o vădită încercare de individualizare și, în același timp, cu un nobil sens al modeleului. Detaliile sînt minuțios urmărite, impresionante fiind pieptănăturile celor doi sfinți sau barba cîrlionțată
Fig. 332 a lui Ion Botezătorul. Liniștea aparentă a celor două figuri este contrazisă de agitația mantiilor, agitație controlată totuși și integrată compoziției de ansamblu. Finisajul lucrărilor — care sînt policromate — este de o excelentă calitate și chiar dacă nu îl putem considera pe autorul sculpturilor de la Roadăș ca pe un mare artist, el era în ori cecaz un excelent artizan.

Deși sub aspect cronologic, altarul de la Sebeș-Alba [70] este cu cîțiva ani mai tînăr, fiind executat cu probabilitate în jurul anului 1520, sub aspect stilistic el poate fi considerat un punct
Fig. 333 terminus al sculpturii gotice transilvănene. Conțînd ca cel mai mare altar poliptic din Transilvania, el este decorat prin piesele care compun scrinul central și prin reliefurile de pe fețele interioare ale aripilor laterale. În scrinul central a fost înfățișat *Arborele lui Iesei* într-o interpretare simplificată din punctul de vedere al compoziției iconografice, dar frizînd o expresie barocă datorită învolburării ornamentale. În partea inferioară se află figura lui Iesei culcat, iar din pîntecul său se desprinde trunchiul genealogic în mijlocul căruia se află Maria cu pruncul, înconjurată de îngeri și de figurile regilor celor 12 seminții ale lui Israel. Stilul este înflorit și emfatic, încît doar știința echilibrului de ansamblu reușește să evite pericolul supraîncărcării imaginii. Reliefurile laterale reprezintă *Bunavestire*, *Vizitația*, *Închinarea Magilor* și *Tăierea împrejur*. Figurile care compun aceste scene sînt în general bondoace, tratarea este ușor caricaturală, plăcerea detaliilor și a narațiunii descriptive fiind evidentă. Faldurile sînt uneori inutil agitate, dar nu izbucnesc în relief, ci rămîn aplatizate. Acest stil, care nu ascunde o atitudine provincială, permite identificarea contingențelor cu arta lui Pavol din Levoča [71]. Se știe că acest urmaș al lui Veit Stoss, alături de care a lucrat la Cracovia, este autorul unui important altar păstrat în biserica Sfîntului Iacob, din micul oraș slovac Levoča. Este proprie artei lui Pavol tocmai preferința pentru figurile îndesate, înclinarea către grotesc, către caricatural și, în același timp, spre deosebire de stilul solemn propriu lui Veit Stoss, el exagerează expresia decorativă a organizărilor compoziționale.

Așadar, la capătul a două secole și jumătate, sculptura gotică din Transilvania își încheie cariera în cel de al treilea deceniu al secolului al XVI-lea în directă legătură cu momentul stilistic determinat de ecourile școlii lui Veit Stoss, după ce conviețuise o vreme cu pictura altarelor poliptice, pictură care se integrase mai de timpuriu stilului novator al Renașterii. Sporadic, manifestări întîrziate ale sculpturii gotice vor mai fi înregistrate și în deceniile următoare, dar ele nu vor depăși niciodată nivelul unor opere minore, cu expresie rusticizantă. De un real interes sînt crucifixele populare din lemn, mai rar din piatră, care vor păstra pînă destul de tîrziu elemente de compoziție și de tipologie de tradiție gotică [72].

Note

1. Mai puțin cercetată decît alte genuri artistice din Transilvania medievală, sculptura gotică are o bibliografie destul de săracă. Din suma lucrărilor existente, se impun pentru valoara de referință generală următoarele: Roth, *Plastik;* Vătășianu, *Istoria;* Vătășianu, *Cluj;* Arion, *Sculptura.*
2. Este vorba despre biserica evanghelică din Vurpăr și despre biserica reformată din Ocna Sibiului — ambele în județul Sibiu (Vătășianu, *Istoria*, p. 152–153).
3. Vătășianu, *Istoria*, p. 99; Arion, *Sculptura*, p. 26–27.

4. Vătăşianu, *Istoria*, p. 110; Arion, *Sculptura*, p. 17–18.
5. Principalul partizan al acestei interpretări a fost cercetătorul braşovean Ed. Morres, *Bartholomae*, p. 114–115.
6. Roth, *Plastik*, p. 5; Vătăşianu, *Istoria*, p. 113, 163; Arion, *Sculptura*, p. 33.
7. Biserica reformată din Hălmeag (jud. Braşov) este un monument prea puţin cercetat, deşi foarte valoros; nici, pînă în prezent decorul monumental nu a fost publicat în întregime, singura piesă asupra căreia s-a stăruit fiind o cheie de boltă cu figura unui sfînt episcop. E. Antoni credea că piesa respectivă reprezintă portretul unui abate de la mînăstirea Cîrţa (Antoni, *Brustbild*; Arion, *Sculptura*, p. 42).
8. Vătăşianu clasează această piesă la sculptura romanică (*Istoria*, p. 73, 161).
9. Vătăşianu, *Istoria*, p. 164; Arion, *Sculptura* p. 45–46.
10. Un remarcabil studiu monografic al acestei lespezi funerare a publicat Emil Lăzărescu căruia i se datorează şi identificarea gisantului (Lăzărescu, *Laurenţiu*; Chihaia, *Cetăţile*, p. 307).
11. Roth, *Plastik*, p. 28–29; Vătăşianu, *Istoria*, p. 15; Arion, *Sculptura*, p. 15–16.
12. Vătăşianu, *Istoria*, p. 164, 165; Arion, *Sculptura*, p. 8–10.
13. Vătăşianu, *Istoria*, p. 314; Arion. *Sculptura*, p. 10.
14. Vătăşianu, *Istoria*, p. 336; Chihaia, *Cetăţile*, p. 21–23.
15. Avansată de V. Vătăşianu (*loc. cit.*), această ipoteză se cere amendată în sensul că faţa laterală nu a fost decorată de acelaşi meşter, diferenţa de factură fiind evindentă, ca atare nu este obligatoriu ca cele două feţe ale pietrei să fi fost decorate simultan.
16. Precizăm că în lucrarea de faţă nu au fost luate în consideraţie decît acele opere de sculptură care, prin calitate, program figurativ şi amploare depăşesc producţia obişnuită a meşterilor pietrari.
17. Bibliografia celor doi artişti e foarte bogată; reţinem: Roth, *Plastik*, p. 9–12; Hekler, *Kunstgeschichte*, p. 49–52; Balogh J., *Szobraszok*; Balogh J., *Renaissance*, p. 21–24; Pinder, *Plastik*, p. 67–69; Vătăşianu, *Istoria*, p. 315–319.
18. Statuia ecvestră a lui Ladislau a fost desenată de Joris Hoefnagel (înainte de 1600) şi de Miskolczi (în 1609) care totodată precizează că bronzurile regilor pedeştri erau semnate: *Per Martinum et Georgium filios magistri Nicolai pictoris de Colosvar.* Călătorul turc Evlia Celebi a făcut o descriere a statuilor, insistînd asupra faptului că erau aurite şi acoperite cu pietre nestemate. Tot el a relatat cum au fost sfărîmate şi trimise la topitoria din Belgrad (Hampel, *Márton és György*, p. 125; Vătăşianu, *Istoria*, p. 319; Karácson, *Cselebi*, p. 16).
19. Pentru acest monument, alături de lucrările citate la *nota 17*, se mai cer considerate următoarele studii: Wirth, *Bohême*, I, p. 7–9; Gyula, *Kolosvári*, în lucrarea citată; Z. Wirth aruncă îndoieli asupra paternităţii şi datei de execuţie a lucrării, considerînd că a fost refăcută în secolul al XVI-lea. Ipoteza sa este contrazisă de informaţiile documentelor de epocă din care rezultă că, pentru repararea stricăciunilor pricinuite în 1562, sculptorul Wolff Hofprucker a primit modesta sumă de 15 *Schock grossbent*, deci nu putea fi vorba despre o refacere (Vătăşianu, *Istoria*, p. 318–319).
20. Vătăşianu, *Istoria*, p. 319.
21. În principal, li s-a atribuit relicviarul de la Aachen şi paftaua de aur din mormîntul lui Vlaicu Vodă de la Argeş (Pinder, *Deutsche Plastik*, I, p. 88–91).
22. Balogh J., *Renaissance*, p. 129; Vătăşianu, *Istoria*, p. 320; Arion, *Sculptura*, p. 47. Calităţile artistice şi tehnice ale acestei piese motivează ipoteza că execuţia ei s-ar datora atelierului celor doi fraţi. Executată dintr-un calcar cu gren fin, figura cavalerului reprezintă numeroase asemănări cu aceea a statuii *Sfîntului Gheorghe*, din Praga. Costumul constă dintr-o cămaşă de zale peste care a fost îmbrăcată o armură cu talie strîmtă şi piept bombat. Centura, alcătuită din piese pătrate, este lăsată pe şold, conform modei din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Peste armură este prinsă o mantie, dar partea din spate a statuetei a rămas nefinisată, dovadă că era adosată. Picioarele erau protejate cu gambiere şi genunchiere. Piciorul drept, rupt de deasupra genunchiului, nu era lipit de mantie a cărei suprafaţă este prelucrată cu grijă în această zonă, dovadă că piciorul era împins înainte. Braţul drept, rupt din umăr, ţinea probabil o suliţă, iar în mîna stîngă cavalerul are un scut decorat cu două cruci duble. Lesne se poate observa că reprezentarea cavalerului de la Oradea se înscrie într-o schemă compoziţională care s-a bucurat de multă preţuire, printre exemplele notorii fiind statuia *Sfîntului Gheorghe*, executată de Donatello, şi monumentul regelui Artur sculptat de Peter

Vischer. Execuția de detaliu este deosebit de îngrijită, cu o particulară atenție pentru exactitatea redării pieselor de costum, de asemeni sînt foarte frumos modelate degetele miinii care ține scutul. Dacă s-ar admite, ca ipoteză de lucru, că această operă aparține sculptorilor Martin și Gheorghe s-ar facilita înțelegerea raporturilor de colaborare artistică dintre cei doi frați. Avind probabil o formație asemănătoare, într-un atelier de orfevrărie, unul dintre ei era mai apropiat de problemele sculpturii — ca formă și modelaj —, celălalt era prin excelență giuvaergiu, fiind și bronzier. Deci concepția mare a lucrărilor se datora unuia dintre frați, iar transpunerea în bronz și finisajul de bijutier aparținea celuilalt. Știind că torsul de la Oradea, deși are numeroase detalii de mare finețe, este conceput mai simplu, într-o compoziție calmă, se poate presupune că a fost realizat de fratele care se preocupa mai mult de forma sculpturală.

23. Kelemen, *Cluj;* Pascu, Marica, *Cluj*, p. 44–45; Vătășianu, *Cluj;* Arion, *Sculptura*, p. 27–30.
24. Roth, *Plastik*, p. 13–16, 74; Vătășianu, *Istoria*, p. 320–321; Heitel, *Sebeș-Alba*, p. 17–21; Drăguț, *Picturi exterioare*, p. 68; Arion, *Sculptura*, p. 53–69, 86–87, 97.
25. Roth, *Sechs Künstlersebstbildnisse.*
26. Roth, *Plastik*, p. 74; Vătășianu, *Istoria*, p. 733; Arion, *Sculptura*, p. 67–68.
27. Roth, *Plastik*, p. 72–73; Vătășianu, *Istoria* p. 733; Arion, *Sculptura*, p. 74.
28. Roth, *Plastik*, p. 40, 42; Vătășianu, *Istoria*, p. 326; Arion, *Sculptura*, p. 75.
29. Roth, *Altäre*, p. 180; Vătășianu, *Istoria*, p. 333.
30. Roth, *Plastik*, p. 16–18; Pinder, *Deutsche Plastik*, I, p. 177; Vătășianu, *Istoria*, p. 327; Arion, *Sculptura*, p. 76–77.
31. Bunyitay, *Püspökség*, III, p. 110–112; Vătășianu, *Istoria* p. 314.; Arion, *Sculptura*, p. 48.
32. Roth, *Plastik*, p. 27; *Kunst in Sieb.*, p. 31, 105; Hekler, *Kunstgeschichte*, p. 48–49; Vătășianu, *Istoria*, p. 322–325; Arion, *Sculptura*, p. 18–25.
33. Vătășianu, *Istoria*, p. 322.
34. Idem.
35. Tocmai datorită realismului reprezentării acestui personaj, cu figură energică, barbă scurtă și chelie, s-a țesut în jurul său convingerea că ar fi portretul preotului Thomas.
36. Vătășianu, *Istoria*, p. 322; Arion, *Sculptura*, p. 25.
37. În legătură cu arhitectura monumentului a se vedea mai sus, p. 49.
38. Roth, *Plastik*, p. 22–23; *Kunst in Sieb.*, p. 31, 93; Hekler, *Kunstgeschichte*, p. 96; Vătășianu, *Istoria*, p. 325–326; Arion, *Sculptura*, p. 50–52.
39. O poziție similară a putut fi văzută la crucifixul lui Petrus Lantregen.
40. Roth, *Plastik*, p. 24–25; Morres, *Gotik*, p. 177–178; *Siebenbürgen*, p. 31, 98; Oprescu; *Ardeal*, p. 67–68; Vătășianu, *Istoria*, p. 327–330; Arion, *Sculptura*, p. 38.
41. Datarea este, în general, controversată oscilînd între începutul secolului al XIV-lea (Oprescu) și sfîrșitul secolului al XV-lea (Roth).
42. Roth, *Plastik*, p. 45–46; *Kunst in Sieb.*, p. 91. 92; Hekler, *Kunstgeschichte*, p. 48; Oprescu, *Ardeal*, p. 60; Vătășianu, *Istoria*, p. 330; Drăguț, *Sighișoara*, p. 40; Arion, *Sculptura*, p. 78–79; Dubowy, *Sighișoara*, p. 112.
43. Roth, *Plastik*, p. 28–29; *Siebenbürgen*, p. 110; Vătășianu, *Istoria*, p. 330; Arion, *Sculptura*, p. 15–17.
44. Un relief cu figură de cavaler, ipotetic identificat cu Roland, se află la turnul bisericii Sfîntul Ștefan, din Baia Mare (a doua jumătate a secolului al XV-lea). O statuie de lemn a decorat pînă în secolul nostru turnul bisericii Sfînta Margareta, din Mediaș (azi în Muzeul orașului), iar la Sibiu, în piața centrală a orașului, s-a aflat o statuie a sfîntului-cavaler. Frecventa sa apariție este legată de ideea dreptății și tocmai de aceea figura lui decora turnurile principale ale orașelor care purtau și insemnul autonomiei judiciare — *jus gladii* —: cele patru turnulețe care încadrează coiful central al acoperișului.
45. Kelemen, *Cluj*, p. 130, 132; Vătășianu, *Istoria*, p. 331; Vătășianu, *Cluj*, p. 535–549; Pascu, Marica, *Cluj*, p. 44–45; Arion, *Sculptura*, p. 30–31.
46. Forster, *Hunyadiak*, p. 66–67; Vătășianu, *Istoria*, p. 314–315; Arion, *Sculptura*, p. 10–11.
47. *Kunst in Sieb.*, p. 92; Vătășianu, *Istoria*, p. 330–331.
48. Roth, *Plastik*, p. 32 33; *Kunst in Sieb.*, p. 121, 122; Vătășianu, *Istoria*, p. 333.

49. Pentru problema « madonelor frumoase », remarcabil este studiul lui Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schonen Madonen*, Berlin, 1974.
50. Roth, *Altäre*, p. 33–36; *Kunst in Sieb.*, p. 120–121; Vătăşianu, *Istoria*, p. 333–335.
51. Asemănarea, altminteri destul de evidentă, cu altarul de la Velka Lomnica a fost remarcată de profesorul Vătăşianu care face trimitere la lucrarea Schurer-Wiese; *Zips*, p. 186. Numai că datarea prin 1430 a altarului de la Velka Lomnica nu se poate susţine, fiind vorba despre o operă a goticului tîrziu.
52. Balogh J., *Renaissance*, p. 128–129; Vătăşianu, *Istoria*, p. 746–748.
53. Roth, *Plastik*, p. 28; Vătăşianu, *Istoria*, p. 735; Arion, *Sculptura*, p. 17.
54. Vătăşianu, *Istoria*, p. 735–736; Arion, *Sculptura*, p. 32–33.
55. Arion, *Sculptura*, p. 37–38.
56. Pentru Valea Viilor (fost Vorumloc): Roth, *Plastik*, p. 25; Vătăşianu, *Istoria*, p. 735; Arion, *Sculptura*, p. 81; pentru Bazna: Opreseu, *Ardeal*, p. 43; Vătăşianu, *Istoria*, p. 735; Arion, *Sculptura*, p. 13; pentru Tărpiu: C. Popa, *Bistriţa*, p. 314; Arion, *Sculptura*, p. 80.
57. Roth, *Plastik*, p. 30; Vătăşianu, *Istoria*, p. 735; Arion, *Sculptura*, p. 44.
58. Roth, *Baukunst*, p. 91, 93; Vătăşianu, *Istoria*, p. 857.
59. Roth, *Plastik*, p. 43–44; *Kunst in Sieb.*, p. 41, 131; Balogh J., *Renaissance*, p. 93, 219; Vătăşianu, *Istoria*, p. 734–735.
60. Dintre numeroşii fii ai lui Veit Stoss, trei s-au stabilit în Transilvania, curînd după 1515: Veit cel Tînăr la Braşov, Johann la Sighişoara şi Martin la Mediaş (Stănescu, *Stwosz*, p. 7, 34–36).
61. Ceva mai bine cunoscută pe cale documentară este activitatea lui Veit cel Tînăr, dar nici o operă păstrată nu poate fi atribuită cu certitudine vreunuia dintre fraţii Stoss.
62. Roth, *Plastik*, p. 34–35; Roth, *Altare*, p. 178–179; Vătăşianu, *Istoria*, p. 748, 750.
63. În general, acest tip de frumuseţe feminină a fost numit « franconian ». În mod expres, trimiterea la « madonele franconiene » pentru clasificarea lucrării sibiene este făcută de Th. Muller în *Kunst in Sieb.*, p. 138.
64. Stănescu, *Stwosz*, p. 38–39. Considerăm că crucifixul de la Dealul Frumos a fost executat în Transilvania de un discipol al lui Veit Stoss, poate un fiu al acestuia.
65. Amintim crucifixele descoperite la Mercheaşa şi la Rupea.
66. Roth, *Plastik*, p. 46–47; Roth, *Altäre*, p. 69; Vătăşianu, *Istoria*, p. 748.
67. Roth, *Altäre*, p. 95; Vătăşianu, *Istoria*, p. 748.
68. Roth, *Plastik*, p. 48; Roth, *Altare*, p. 109; *Kunst in Sieb.*, p.137; Vătăşianu, *Istoria*, p. 751.
69. O inscripţie dispărută data altarul din Roadăş în anul 1525. Roth, *Plastik*, p. 70; Roth, *Altare*, p. 89; *Kunst in Sieb.*, p. 136; Vătăşianu, *Istoria*, p. 753; Stănescu, *Stwaoz*, p. 39.
70. Roth, *Plastik*, p. 56–58; Roth, *Altare*, p. 114–117; *Kunst in Sieb.*, p. 38–39; 139–141; Vătăşianu, *Istoria*, p. 751–752; Stănescu, *Stwosz*, p. 41–42.
71. Un excelent album consacrat operei acestui meşter este cel realizat de Paşteka, *Meister Paul*.
72. Mai multe opere de sculptură aparţinînd ultimei faze a goticului transilvănean la Vătăşianu, *Istoria*, p. 748–753.

Arta metalelor
(sec. XIII—XVI)

Clopote și potire: sunetul și strălucirea metalelor . . .

Unul dintre cele mai nobile capitole ale creației artistice transilvănene din evul mediu este, fără îndoială, acela al metalelor. De timpuriu, în principalele localități ale Transilvaniei s-au dezvoltat centre de argintari, de aurari și de turnători în bronz, operele lor fiind astăzi mărturie nu numai pentru o remarcabilă capacitate de absorbție a limbajului artistic specific domeniului, dar și de făurire a unor noi elemente tehnice și ornamentale capabile să ducă pînă departe faima meșterilor de aici, permițînd chiar să se vorbească la un moment dat despre un « modo transilvano » în argintărie.

Începuturile artei metalelor în Transilvania evului mediu sînt astăzi destul de greu de precizat. Referirile documentare cu privire la această activitate în cursul secolului al XIII-lea sînt sărace și neconcludente, după cum incertă rămîne valoarea probatorie a pieselor, mai ales de bronz, care s-au păstrat din acel timp. Este imposibil de demonstrat în ce măsură ulcioarele de bronz provenind de la Boarta sau Șelimbăr au fost produse în Transilvania sau dacă nu cumva sînt opere de import, aceeași observație putînd fi făcută pentru crucifixele și sfeșnicele de bronz, unele fiind păstrate în muzeele de la Cluj și Sibiu [1].

În a doua jumătate a secolului al XIII-lea, putem consemna cu certitudine existența unor ateliere de săbieri la Sibiu [2], ceea ce implică, dacă nu o deplină cristalizare, în orice caz o prefațare a meșteșugului artistic în domeniul atît de nobil al metalelor trecute prin foc și pe sub ciocanul meșterilor făurari. O dată cu începutul secolului al XIV-lea, în legătură desigur cu explozia urbană și cu impetuoasa înflorire economică a Transilvaniei, se poate vorbi despre apariția primelor produse care pot fi considerate locale și care, în același timp, conturează opțiunile artistice și capacitatea de finalizare a meșterilor autohtoni.

Cele mai importante realizări ale genului aparțin obiectelor de cult, notabile fiind ciboriul, cădelnița și potirul de la Șeica Mare [3], de asemeni, potirele de la Cisnădioara [4], Hamba [5], Gușterița [6] și Șelimbăr [7]. O primă caracteristică, cu valoare generală, privind formele potirelor amintite este compoziția simplă: baza circulară, piciorul tronconic, cupa scundă și largă, între picior și cupă interpunîndu-se un nod a cărui tratare decorativă este, de obicei, sobră. Fig. 334

Piesa cea mai reușită din punct de vedere artistic este potirul de la Șeica Mare, păstrat astăzi în Muzeul Brukenthal. Ceea ce impresionează în primul rînd este claritatea compozițională, puritatea formelor și, deopotrivă, abila utilizare a elementelor ornamentale. Pe cupă, formînd un brîu decorativ, se află o inscripție cu majuscule gotice, iar pe talpă și pe piciorul tronconic Fig. 335

erau fixate patru plăcuțe poligonale, gravate cu simbolurile apocaliptice ale evangheliștilor [8]. Demn de reținut este faptul că aceste plăcuțe din metal ciocănit și gravat erau acoperite cu smalț, particularitate care trădează o timpurie confluență cu atelierele argintarilor italieni. Decorul de smalț apare și pe laturile nodului, care se prezintă sub forma unei prisme hexagonale ale cărei fațete sînt decorate cu cîte o plăcuță smălțuită [9].

În a doua jumătate a secolului al XIV-lea, știrile documentare privind existența unor meșteri argintari și aurari

Fig. 334
Ciboriu (biserica evanghelică din Șeica Mare, jud. Sibiu).



în Transilvania se înmulțesc, mai mult decît atît, ele sînt în măsură să evoce prosperitatea unora dintre meșteri, care ajung să ocupe demnități importante în ierarhia publică. În anul 1346, matricola bisericii din Sibiu amintește de un anume Kunz Goltsmit, iar în anul 1359, la Aiud, se face referință despre Ștefan Aurarul *(aurifex)*. Un Ioan *aurifaber*, în anul 1389, și Nicolae *aurifaber*, în 1393, erau jurați ai orașului Sighișoara, iar un alt *aurifaber*, cu numele Ioan, era trimis la regele Sigismund pentru a cere confirmarea privilegiilor pe seama negustorilor sibieni. Tot un Ioan *aurifaber*, probabil cel menționat înainte, reprezenta interesele orașului Alba Iulia într-un proces cu capitlul episcopiei din acel oraș, în anul 1400 [10]. Toate aceste știri, alături de altele neamintite aici, sînt în măsură să evoce în mod convingător rolul important pe care exponenții artei metalelor ajunseseră să-l ocupe în viața economică și socială a Transilvaniei, lăsîndu-ne să înțelegem că activitatea lor era prosperă și că numărul de produse pe care atelierele aurarilor îl puneau în circulație era consistent.

Din nefericire, ceea ce se păstrează pentru recompunerea acestei activități din a doua jumătate a secolului al XIV-lea este destul de puțin. În legătură cu ridicarea atîtor biserici de oraș și de sat este lesne de imaginat că turnătorii în bronz erau foarte solicitați pentru a realiza clopote și cristelnițe, fără de care existența normală a unui lăcaș de cult era de neconceput. Vom consemna astfel clopotele bisericilor evanghelice de la Sibiu, de la Mălîncrav, Bazna, Șaeș, Nemșa, Drașov, Șeica Mare, Seleuș, Petrești, Bălcaciu, Boian și al bisericii catolice din Cristur [11], clopote care au forme asemănătoare cu cristelnițele de bronz, lucru lesne explicabil pentru că se realizau în aceleași ateliere. Decorația este destul de redusă în raport cu suprafața generală a obiectelor, dar ea vădește multă îndemînare, iar calitatea unor reliefuri decorative permite să se stabilească o mai bună legătură între meșteșugul turnătorului și acela al sculptorului

de artă. Astfel, clopotele de la Mălîncrav, Bazna și Nemșa sînt înfrumusețate cu vrejuri de viță de vie, iar clopotul de la Șeica Mică are plachete în formă de scuturi heraldice, tema iconografică fiind vînătorul călare cu șoimul în mînă. Mai complexe sînt reliefurile clopotelor de la Bălcaciu și Boian, cu reprezentarea luptei lui Samson cu leul, sau clopotul de la Cristur, decorat cu reprezentări ale evangheliștilor. Neîndoielnic, unor turnători transilvăneni trebuie să li se atribuie și realizarea clopotelor din Țara Românească, de la Cozia și Cotmeana, unul dintre clopotele de la Cotmeana avînd și semnătura meșterului Hanos [12].

Mai pronunțat artistică este realizarea cristelnițelor de la Mediaș și Șaeș, aparținînd probabil aceluiași atelier a cărui localizare putea fi orașul Mediaș [13]. Alcătuite dintr-un suport larg, cu aspect campaniform, și cupă scundă, de asemeni foarte largă, aceste cristelnițe sînt decorate cu vrejuri de viță de vie, cu inscripții și cu plăcuțe ornamentale avînd ca temă imaginea unui rege-tronînd sau grupuri de animale în fugă. Armonia compozițională, sensibilitatea contururilor și execuția de mare finețe fac dovada unei reale măiestrii, explicabile în acea ambianță artistică a Transilvaniei care fusese în măsură să dea la iveală pe sculptorii Martin și Gheorghe din Cluj.

Dar, în acest sens este încă mai concludentă evocarea potirelor din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Această perioadă se caracterizează prin accentuarea influențelor italiene și astfel potirul de la Ocna Sibiului [14] a putut fi atribuit unui meșter italian, deși, ținîndu-se seama de împrejurările specifice dezvoltării meșteșugurilor locale, este tot atît de posibil ca acest frumos giuvaer să fi fost executat într-un atelier transilvănean. Păstrînd, în linii mari, formele tradiționale, este proprie acestui potir dezvoltarea aparatului ornamental. Baza este polilobată, iar între bază și nod, piciorul poartă un element ornamental suplimentar, un fel de brîu cu cornișă crenelată, decorat cu patru lobi gotici. Decorul, neobișnuit de bogat, realizat prin gravare și emailare, cuprinde figuri de sfinți și sfinte: Ion Botezătorul, sf. Gheorghe călare, sf. Ecaterina din Alexandria etc., de asemeni, capete de îngeri și foarte caracteristicul însemn al casei de Anjou, element care permite situarea în epocă și stabilirea unor explicații cu privire la influențele artistice italiene, pentru că, dacă în această perioadă accentuarea influențelor italiene în argintăria transilvăneană apare ca o realitate indiscutabilă, este tot atît de evident că legăturile cu argintarii din

Fig. 335
Potir
(biserica evanghelică
din Șeica Mare).



peninsulă erau favorizate de dinastia angevină, mereu preocupată de păstrarea legăturilor culturale cu Italia.

Alături de potirul de la Ocna Sibiului, se cuvin a fi amintite potirele de la Alțina [15], de la Turnișor [16], Cisnădie [17], Săcădate [18], toate acestea cu probabilitate opere ale unui atelier sibian. Mai bogat decorat este potirul de la Marpod [19], a cărui talpă cu contur patrulob are medalioane cu simbolurile evangheliștilor, de asemeni un nod prevăzut cu șase butoni proeminenți. Atît medalioanele, cît și butonii sînt decorați prin gravare și email, asemănarea cu unele potire din Italia și Tirol fiind lesne demonstrabilă. O formă deosebită, care acuză o întoarcere spre modele mai arhaice și, în același timp, o preocupare sporită pentru efectele decorative, prezintă potirul de la Aldorf [20], provenind cu probabilitate dintr-un atelier bistrițean.

Deși încă foarte controversate din punctul de vedere al provenienței, nu este deloc exclus ca așa-numitele plachete heraldice de la Aachen [21], dăruite de regele Ludovic Angevinul, sau *paftaua de la Argeș* [22] găsită în mormîntul lui Vladislav Vlaicu [23], să fie tot opere ale unor ateliere transilvănene. Că atelierele transilvănene ajunseseră în a doua jumătate a secolului al XIV-lea la un real rafinament artistic și la o excepțională măiestrie din punct de vedere tehnic, cea mai bună dovadă este oferită de bustul relicviar al regelui Ladislau [24], realizat cu probabilitate într-un atelier orădean și păstrat astăzi în Muzeul catedralei din Györ (Ungaria). Executat din aur și decorat cu email, acest bust surprinde prin calitatea și claritatea compoziției de ansamblu, prin marea varietate de mijloace care concurează la decorarea metalului și la nuanțarea diferențelor de material. Într-adevăr, între figura, admirabil redată prin ciocănire și polisare, de pe o parte, și striurile părului și bărbii, fine și regulate, urmărind un efect ornamental, există o netă și, în același timp, subtilă diferență; pe de altă parte veșmîntul, sugerînd un brocart de aur, este bogat orna-



Fig. 336
Potir
(biserica evanghelică din Marpod, jud. Sibiu).

Fig. 337
Cristelniță (biserica evanghelică din Mediaș).



mentat cu romburi în care se înscriu elemente decorative florale şi cu caracter heraldic.

Considerarea unor asemenea opere face mai lesnicioasă înțelegerea apariției meteorice a fraților Martin și Gheorghe și, totodată, permite prefațarea remarcabilei înfloriri a artelor din Transilvania secolului următor.

din localitate. De o reală valoare și aparținînd de asemeni sferei de creație a goticului transilvănean este cădelnița de la Tismana [26], operă care sugerează prin formele sale o biserică bizantină de tipul *cruce greacă înscrisă*, cu cinci cupole, dar ferestrele sînt gotice, în arc frînt, cu acoladă și ornamente cu numeroase fleuroane. Considerînd for- Fig. 339

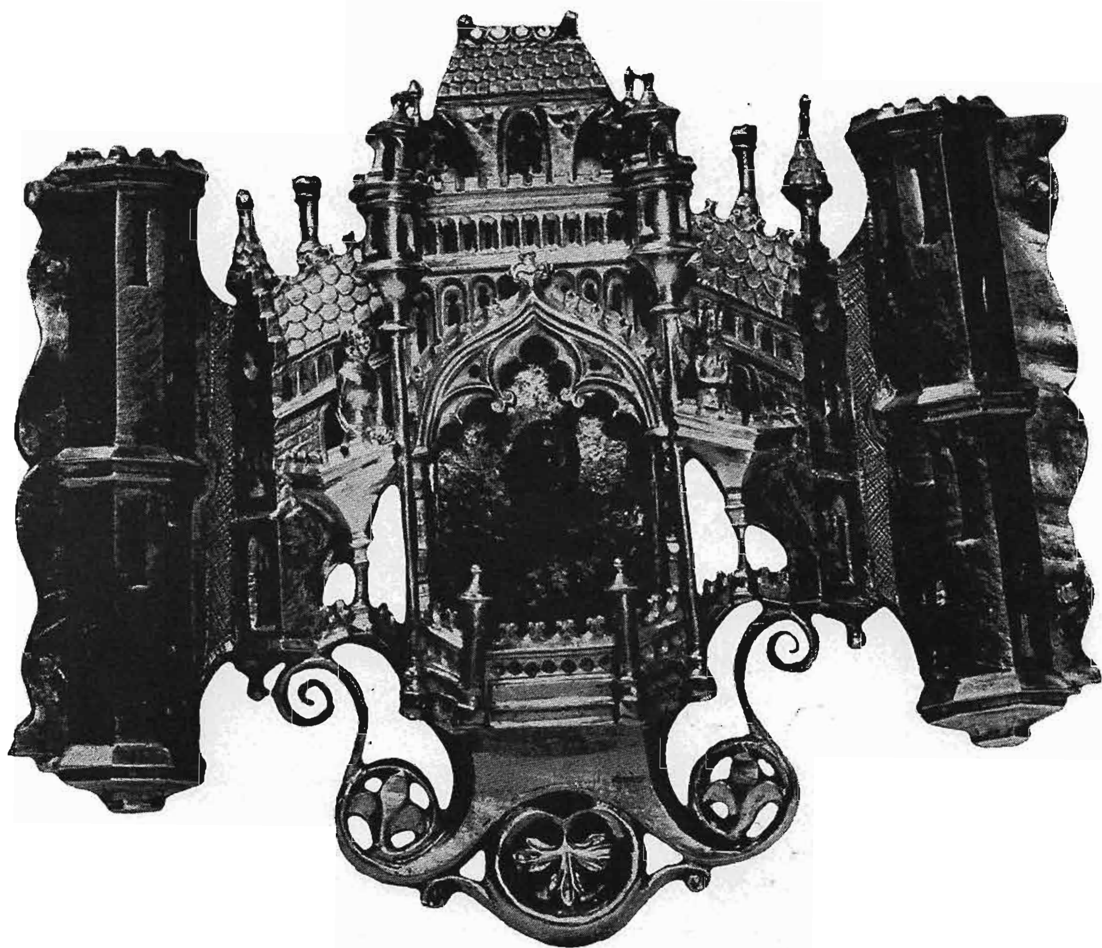


Fig. 338
« Paftaua de la Argeș » (Muzeul de istorie al R. S. România).

Printre piesele care se mai cer amintite în legătură cu sfîrșitul secolului al XIV-lea, figurează frumosul sigiliu de la Baia Mare [25], operă cu valoare de document întrucît conține și o autentică scenă de muncă a minerilor

ma, desigur cerută de donator, a cădelniței de la Tismana, ca și calitățile ei ornamentale în care rafinamentul execuției se impune pe primul plan, înțelegem că acest obiect reprezintă materializarea unei intenții ctitoricești cu valoare repre-



Fig. 339
Cădelniță de la Tismana (Muzeul de Artă al R. S. România).

zentativă, că meșterul transilvănean fusese obligat să se adapteze unui program impus de către un înalt comanditar din Țara Românească. Ne aflăm, așadar, în fața unei opere de sinteză, fapt demn de reținut pentru că de aici încolo sinteza artistică bizantino-gotică se va regăsi în argintăria meșterilor transilvăneni în repetate rînduri și întotdeauna sub comanda unor donatori din Țara Românească sau Moldova.

Valoarea reprezentativă a cădelniței de la Tismana este pusă și mai mult în evidență de comparația cu cădelnițele

provenind din cîteva biserici de sat transilvănene, de la Cincu, Merghindeal, Jelna, Cristian și Fișeriu [27]. Executate din bronz sau din alamă, aceste cădelnițe au forme simple, corespunzînd tipologiei foarte răspîndite: suport cu aspect de de potir și focar semicircular deasupra căruia se află un capac perforat pentru a permite fumului să se răspîndească. Atît forma generală, cît și tratarea decorativă la aceste cădelnițe sînt modeste și pun în evidență ceea ce am putea numi o producție de serie.

Principalul fond al artei metalelor din Transilvania, care s-a păstrat din prima jumătate a secolului al XV-lea, este alcătuit din acele obiecte de cult realizate din materiale nobile și tratate cu particulară îngrijire din punct de vedere tehnic și decorativ. În categoria hrismatoriilor, a ciboriilor și, mai ales, a potirelor, deosebit de numeroase, sînt lesne de reținut piese de notabilă valoare artistică. Astfel, hrismatoriile bisericilor evanghelice de la Cisnădioara,
Fig 340 de la Băgaciu, Cincu, Movile și Mediaș [28] relevă capacitatea argintarilor transilvăneni de a se adapta la un program mai complex, atît din punct de vedere funcțional, cît și ornamental.

Hrismatoriul de la Cisnădioara are partea inferioară concepută asemănător potirelor, respectiv o talpă circulară, un picior tronconic prevăzut cu brîu modulat și un nod amplu decorat cu striuri. Pe suport este fixat corpul, cu cei trei recipienți, deasupra căruia se înalță capacul, asemenea unui veritabil turn de castel prevăzut cu acoperiș înalt și înconjurat cu turnulețe. Ferestrele turnului sînt decorate cu traforuri și profile gotice, minuția execuției fiind cu totul remarcabilă. Tot de la Cisnădioara provine un frumos ciboriu [29] a cărui simplitate decorativă este compensată de eleganța formelor. Și aici partea inferioară este concepută similar cu un suport de potir, deasupra acestuia ridicîndu-se un recipient de formă prismatică hexagonală, prevăzut cu un capac cu aspect piramidal. Ciboriile de la Brădeni, de la Șeica Mare și de la Lechința [30] merită să fie amintite nu doar pentru calitatea execuției, dar și pentru a releva faptul că odinioară inventarul bisericilor transilvănene era incomparabil mai bogat decît îl cunoaștem astăzi și, ca atare, producția atelierelor transilvănene trebuie imaginată ca fiind deosebit de mare.

Grupul de obiecte care permite urmărirea mai nuanțată a consonanțelor argintăriei transilvănene cu fenomenul artistic contemporan este cel al potirelor. La începutul secolului al XV-lea, într-o vreme cînd în domeniul picturii murale putuse fi invocată confluența tiroleză și, în general, din zona Alpilor, arta potirelor transilvănene se înscrie în aceeași direcție. Principalele carac-

Fig. 340
Hrismatoriu
(biserica evanghelică din Cisnădioara — Muzeul Brukenthal).

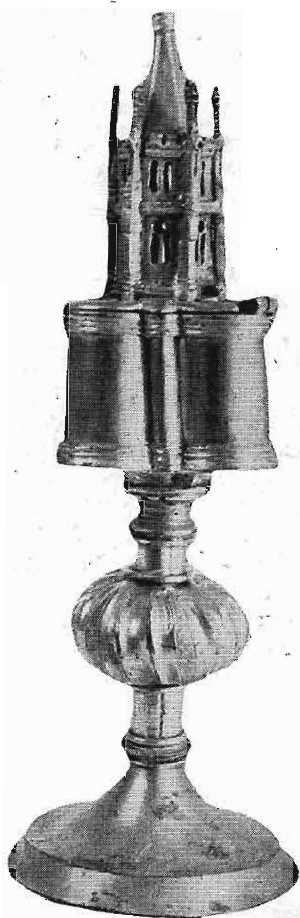




Fig. 341
Potir
(biserica evanghelică din Prejmer,
jud. Brașov).

teristici formale care pot fi puse în evidență sînt următoarele: tălpile polilobate, picioarele cu fațete care se racordează nemijlocit la dispoziția lobată a tălpilor, nodurile sînt foarte variate, fie turtite, cu butoni, fie tratate ca un tor cu striații, iar cupa capătă o formă mai zveltă, alungindu-se pe verticală și avînd deschiderea mai mică.

Din numărul mare de piese păstrate, amintim în primul rînd potirul bisericii evanghelice din Zagăr [31]. Admirabil proporționat, acest potir are o talpă hexalobată care face corp comun cu partea inferioară a piciorului, ca o piramidă cu fețe curbe. În continuare, piciorul are formă de prismă hexagonală, cu fețele delicat decorate prin gravare, zona centrală fiind întreruptă de un amplu nod cu aspect de sferă turtită și striată. Cupa potirului este înaltă, cu gura mai restrînsă în raport cu potirele de epocă arhaică. Fețele fusului prismatic sînt decorate cu motive florale și geometrice, executate prin gravare și nielare. Foarte asemănătoare cu potirul de la Zagăr sînt potirele de la Ghinda și Sîntioana [32], acesta din urmă înlocuind nielura cu smalț verde. Mai bogat împodobit, potirul de la Prejmer [33] are suportul prismatic alungit, iar fețele sînt decorate prin gravare cu grațioase motive florale. Bulbul, mic și turtit, este gravat cu striații dispuse oblic, avînd aspectul unui brîu din funie răsucită.

Fig. 342
Potir
(biserica evanghelică din Bunești,
jud. Brașov).



În stadiul actual al cercetărilor este greu să se facă precizări cu privire la activitatea atelierelor din Sibiu, din Brașov sau din alte centre. Pare însă probabil că centrul sibian era mai dinamic și mai receptiv la inovațiile de limbaj, ceea ce se poate deduce din faptul că potirele aflate în satele din împrejurimi prezintă o decorație mai bogată și o tendință mai marcată către siluetele zvelte. Așa sînt potirele de la Gușterița, Slimnic, Cisnădioara sau Șelimbăr [34], toate avînd talpă polilobă și nod turtit, decorat cu butoni. De asemeni, la mai multe piese din acest grup apar decorații în smalț verde și albastru.

Dimpotrivă, grupul de potire care ar putea fi pus în legătură cu activitatea atelierelor de argintari din Brașov prezintă forme mai tradiționale, armonioase ca proporții, dar sobre ca decorație. Remarcabil este potirul bisericii evanghelice din satul Bunești [35], cu siluetă bondoacă, foarte expresivă însă, avînd cupa, fusul și suportul piramidal gravate cu inscripții ce formează brîuri, iar nodul turtit este decorat cu bumbi proeminenți, ornamentați cu elemente florale. Fig. 342

Concomitent cu progresiva dezvoltare a meșteșugului argintarilor, trebuie să consemnăm pentru prima jumătate a secolului al XV-lea prosperitatea artistică în domeniul turnării bronzului. În anul 1404, se turna, cu probabilitate într-un atelier sibian, cristelnița bisericii evanghelice din Alțina [36]. În consonanță cu tendința pe care am observat-o în domeniul potirelor, silueta cristelniței este mai elegantă, mai elansată, deschiderea cupei în raport cu înălțimea fiind mai redusă. Decorația, fără să fie fastuoasă, este echilibrată și armonios dispusă în registre cu vrejuri de viță. La fel ca la unele piese de bronz din secolul al XIV-lea, în decorație apare figura unui rege tronînd, probabil o referire la motivul iconografic al regelui Ludovic cel Sfînt, patron al angevinilor.

De un remarcabil interes artistic și iconografic este cristelnița bisericii evanghelice din Sibiu, operă a meșterului



Fig. 343
Meșterul Iacob:
cristelnița de la Sighișoara
(biserica mînăstirii Sighișoara).

Fig. 344
Meșterul Tobias: potir
(biserica evanghelică din Dupuș, jud. Sibiu).



Leonhardus din anul 1438 [37]. Avînd, ca atîtea alte cristelnițe din bronz, aspectul unui potir de mari dimensiuni cu talpă circulară, suport conic și bulb proeminent, cristelnița din Sibiu se particularizează prin bogăția decorativă și prin natura elementelor ornamentale, respectiv 228 de plachete cu motive în relief, probabil furnizate de un atelier de argintărie. Motivele iconografice ale acestor plachete trădează faptul că atelierul respectiv executase numeroase comenzi pentru Țara Românească, organizarea compozițională și tratarea de detaliu purtînd marca tradițiilor și influențelor artei bizantine. La fel ca în cazul cădelniței de la Tismana, se poate vorbi aici despre o operă de sinteză, dar interesant este că sinteza s-a operat în sens invers: un obiect pentru o biserică săsească antrenînd în decorația sa elemente din ambianța românească.



Fig. 345
Potir
(biserica evanghelică din Rupea
jud. Brașov).



Fig. 346
Potir
(biserica evanghelică din Saschiz,
jud. Mureș).

O altă piesă de remarcabilă ținută artistică este cristelnița turnată de meșterul Iacob, probabil tot un sibian, pentru biserica fostei mînăstiri din Sighișoara [38]. Datată în anul 1440, această cristelniță are o siluetă mai zveltă, cu nodul de pe piciorul-suport mai mic, dar puternic traforat, iar motivul principal al sistemului ornamental este alcătuit din inscripții.

Înrudite cu cristelnița din Sighișoara sînt cristelnițele din Daia Secuiască și Brădeni, piese pe care Victor Roth

le punea pe seama aceluiași atelier [39]. În deceniile următoare producția cristelnițelor de bronz este concurată de o revenire a modei cristelnițelor de piatră, totuși merită să fie consemnate piesele păstrate în Biserica Neagră din Brașov și în biserica evanghelică din Șeica Mică, aceasta din urmă în anul 1477 [40].

În compensație, pentru diminuarea numărului cristelnițelor de bronz, consemnăm pentru a doua jumătate a secolului al XV-lea un număr foarte mare de clopote, ca acelea de la Sighișoara, Dupuș, Beia, Mediaș, Șmig [41], de asemeni de la Sîncraiul de Mureș, Tărcești [42] și alte localități. În total se cunosc în această perioadă 16 clopote [43], număr firește mult mai diminuat în raport cu cel existent în apocă. Un vestit meșter turnător de clopote a fost Ioan Wertheim care a turnat clopotul mare al bisericii din Sibiu [44], de asemeni trebuie să-l reamintim pe meșterul Leonhardus, din acelaș oraș, despre care se știe că în anii 1429—1438 a turnat șapte clopote pentru bisericile săsești din zona Sibiului [45]. Către sfîrșitul veacului, forte cunoscut era atelierul turnătorului de clopote Emeric din Oradea, căruia îi aparține clopotul din biserica de la Valea lui Mihai, datat 1491 [46]. În acelaș an, 1491, turnătorul de clopote Martin din Sibiu ajungea chiar în conducerea orașului [47]. Centre importante de turnătorie artistică în bronz se aflau în acea vreme la Sibiu, la Brașov, la Sighișoara, la Oradea și, de asemeni, la Arad, de unde provenea clopotul principal al abației de la Bulci, datat 1468 [48].

Dar, ajungînd în a doua jumătate a secolului al XV-lea, este timpul să consemnăm o deosebită afirmare a argintăriei transilvănene care începe să fie tot mai cunoscută peste hotare. O primă dovadă a acestei prosperități este atestată pe cale documentară și privește existența breslelor de argintari în principalele orașe transilvănene [49]. Constituirea breslelor de argintari reprezintă, în contextul vieții economice și sociale a Transilvaniei de atunci, o demonstrație peremtorie a locului important pe care meșterii metalelor nobile îl ocupau în ierarhia locală. La Sibiu, la Cluj, la Brașov, la Oradea, la Arad, la Sighișoara, la Bistrița argintarii erau nu doar un factor economic și social foarte dinamic, ei erau deopotrivă și autentici creatori de artă, prestigiul lor fiind asigurat în primul rînd de calitatea lucrărilor



Fig. 347
Potir
(biserica evanghelică din Băgaciu
jud. Mureș).

făurite în atelierele proprii. Din această perioadă ne-au parvenit mai multe nume de meșteri: Gaspar din Brașov — autorul unui foarte împodobit potir, greu de 885 de grame — și Matei din Bistrița, autor al unui potir datat 1494, piesă ornamentată cu pietre prețioase și evaluată în epoca realizării cu impresio-

Fig. 348
Potir
(biserica evanghelică din Slimnic —
Muzeul Brukenthal).



nanta sumă de 41 de florini și 37 dinari [50].

Considerate în general — deși excepțiile sînt numeroase —, potirele din cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea marchează o permanentă tendință spre bogăția decorativă și, totodată, spre siluetele mai avîntate. Un alt element caracteristic este tratarea tălpii ca un element cu valoare compozițională autonomă: de regulă, polilobă, talpa este înălțată pe verticală, fiind frecvent decorată cu motive traforate. Piciorul tratat în fațete, în spiritul tradiției deceniilor anterioare, este gravat cu motive iconografice; apar adesea figuri de sfinți sub arcade cu fleuroane, în cîmpurile adîncite prin gravare fiind turnat smalț colorat. Nodurile sînt foarte proeminente și variate ca formă, decorația lor constînd nu numai din bumbi, ci și din striuri sau din motive vegetale aplicate. Dar principala caracteristică a potirelor transilvănene, din această epocă tîrzie a goticului, este tratarea bogat decorativă a părții inferioare a cupei. Îmbrăcată cu motive traforate — de cele mai multe ori executate separat, prin turnare și aplicate —, gravată sau acoperită cu bobițe care imită popularul motiv al perlei, treimea inferioară a potirelor din această perioadă prelungește sistemul ornamental care de obicei era rezervat piciorului.

O piesă remarcabilă este potirul executat de meșterul Tobias și aflat astăzi în păstrarea bisericii evanghelice din satul Dupuș [51]. Cupa, înaltă, frumos proporționată, este decorată cu un larg brîu ornamental al cărui mijloc este alcătuit dintr-o inscripție. Piciorul, de secțiune hexagonală, cu fețele curbe, este puternic implantat într-o talpă înaltă, cu șase lobi. Marginile tălpii sînt decorate cu un vrej vegetal, traforat, iar laturile piciorului-suport sînt decorate prin gravare, cu figurile lui Iisus, Maria, Doroteea, Margareta, Barbara și Ecaterina, fiecare purtînd atributul specific. Nodul proeminent este decorat cu striuri și șase butoni puternic reliefați, de formă cvadrilobată, formă atît de caracteristică ornamenticii gotice.

Asemănător, dar mai bogat ornamentat și avînd baza cupei îmbrăcată într-un ansamblu decorativ cu raze, inscripție și o bordură cu floricele de crin, este potirul de la biserica evanghelică din Saschiz [52], pe al cărui picior-suport se află gravate portretele sfinților regi, Ștefan, Emeric și Ladislau. Fig. 346

Din familia destul de numeroasă a acestor potire, mai amintim pe cel



Fig. 349
Potir
(biserica evanghelică din Slimnic — Muzeul Brukenthal).

păstrat la biserica Viișoara [53], piesă care poate fi considerată ca făcînd trecerea la o etapă nouă în arta argintăriei transilvănene. Într-adevăr, sub dubla influență a artei metalelor prețioase din Italia Renașterii, pe de o parte și a goticului tîrziu, pe de altă parte, decorația potirelor transilvănene devine tot mai invol-

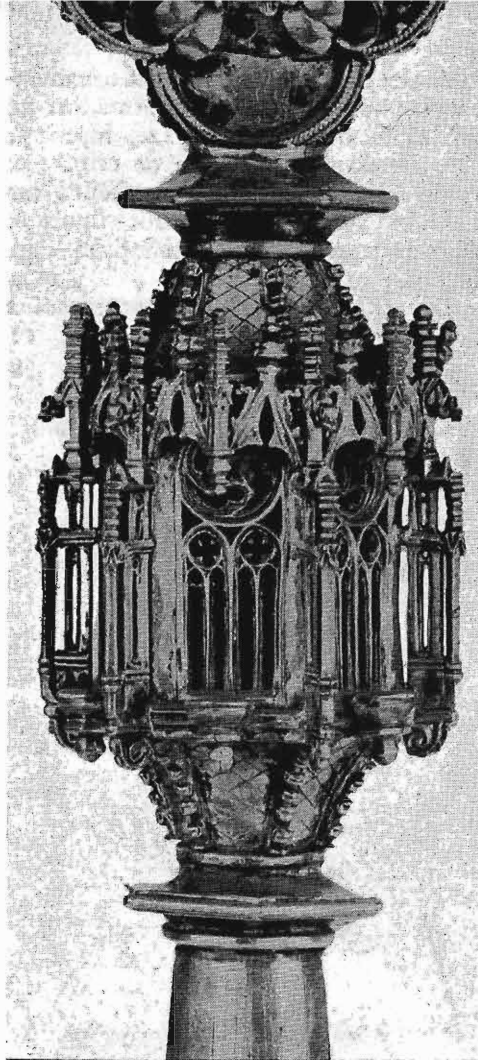


Fig. 350
Crucifix, detaliu
(biserica evanghelică din Slimnic —
Muzeul Bukenthal).



Fig. 351
Monstranță
(biserica evanghelică
din Cisnădie —
Muzeul Brukenthal).

burată, tot mai complicată, ajungînd, în unele cazuri, de o fantezie debordantă.

În chiar primele decenii ale secolului al XVI-lea se poate considera ca definitiv dobîndită în arta argintăriei transilvănene inovația utilizării smalțului în combinație cu filigranul. Se știe că atît filigranul, cît și smalțul erau de multă vreme cunoscute de către argintarii orientali și europeni, dar nu este preci-

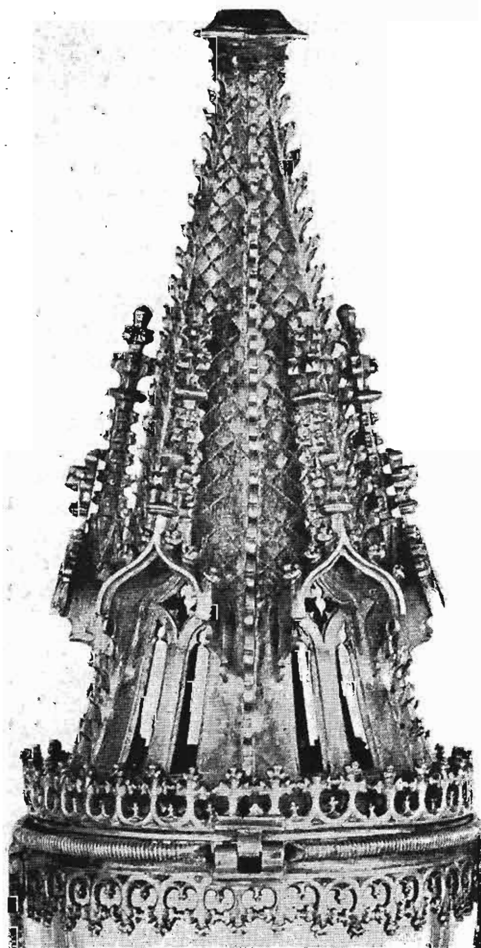


Fig. 352
Monstranță (detaliu din fig. 351)

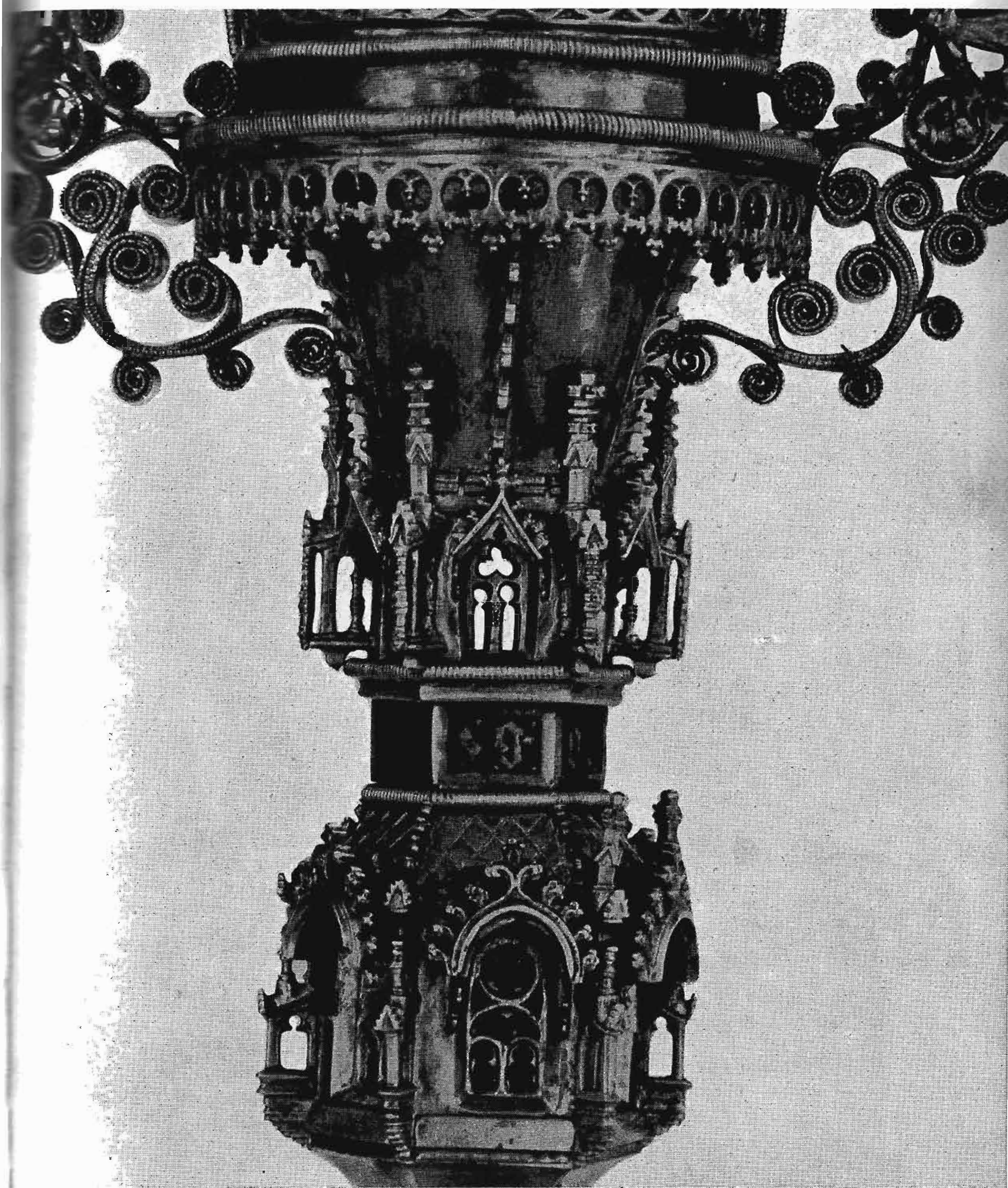


Fig. 353
Monstranță (detaliu din fig. 351).

zat unde, pentru prima oară, aceste două elemente ornamentale au fost asociate. În primii ani al secolului al XVI-lea, revine destul de des în documente denumirea de *modo-transilvano*. Pare verosimil că *modo-transilvano* definește tocmai această combinație inovatoare [64] și dacă mai tîrziu, *drotemaiul* — cum se mai numește smalțul asociat cu filigra-



Fig. 354
Cădelnița de la Putna (muzeul mînăstirii Putna, jud. Suceava).

nul — a ajuns să aibă o largă răspîndire, nu sîntem împiedicați să credem că descoperirea procedeului aparține meșterilor transilvăneni care, în epoca respectivă, se aflau în rîndurile celor mai buni artiști ai metalelor din întreaga Europă.

La bogăția decorativă a potirelor din primele decenii ale secolului al XVI-lea participă în primul rînd piciorul-suport și partea inferioară a cupei. Potirele de la Rupea, Băgaciu, Apoldul Mare sau de la Dealu Frumos [55] ne introduc într-o lume de deosebită bogăție ornamentală pentru ca, în deceniul al treilea, cu piese ca potirele de la Slimnic [56] să se ajungă la faza cea mai înflorită a genului. Fig. 345 347 Fig. 348 349

Piesa care constituie capodopera potirelor transilvănene din această perioadă este, fără îndoială, potirul comandat de Benedict de Suk și păstrat astăzi în Muzeul catedralei din Esztergom (Ungaria) [57]. Piciorul-suport, cu talpa polilobată, este decorat cu utilizarea mai tuturor procedeelor imaginate de către argintarii timpului. Intervin zone gravate, traforate, piese turnate separat și asamblate, motive de inspirație vegetală sau arhitectonică, edicule gotice, la acest mare ansamblu decorativ, care cuprinde în mantia sa talpa, piciorul și nodul adăugîndu-se partea inferioară a cupei pe care apar în medalion o serie de imagini iconografice: *Bunavestire*, *Închinarea Magilor*, *Maria cu pruncul*, *Răstignirea*, *Plîngerea lui Iisus*, *Iisus al durerii*.

Acest potir poate fi considerat ca un autentic apogeu care încununează și epuizează o întreagă evoluție artistică. De aici încolo, argintăria transilvăneană este din ce în ce mai atrasă de formele decorative ale Renașterii, iar amintirile goticului pălesc într-un interval de timp foarte scurt. Alături de potire, ar mai putea fi amintite pentru perioada de sfîrșit a goticului cîteva piese cu destinație variată: pacificale [58], cu sau fără suport, cruci de procesiune [59] sau monstranțe, cum este acea admirabilă piesă provenind de la Cisnădie [60] și păstrată azi la Muzeul Brukenthal. Fig. 350 Fig. 351 352 353

Tot în legătură cu argintăria transilvăneană trebuie să punem și execuția cădelniței de la Putna [61], dăruită de Ștefan cel Mare în anul 1470, de asemeni cădelnița de la mînăstirea Bistrița-Vîlcea [62], danie a boierilor Craiovești, ambele opere bogat decorate cu ornamente specifice goticului tîrziu. Pe cale docu- Fig. 354

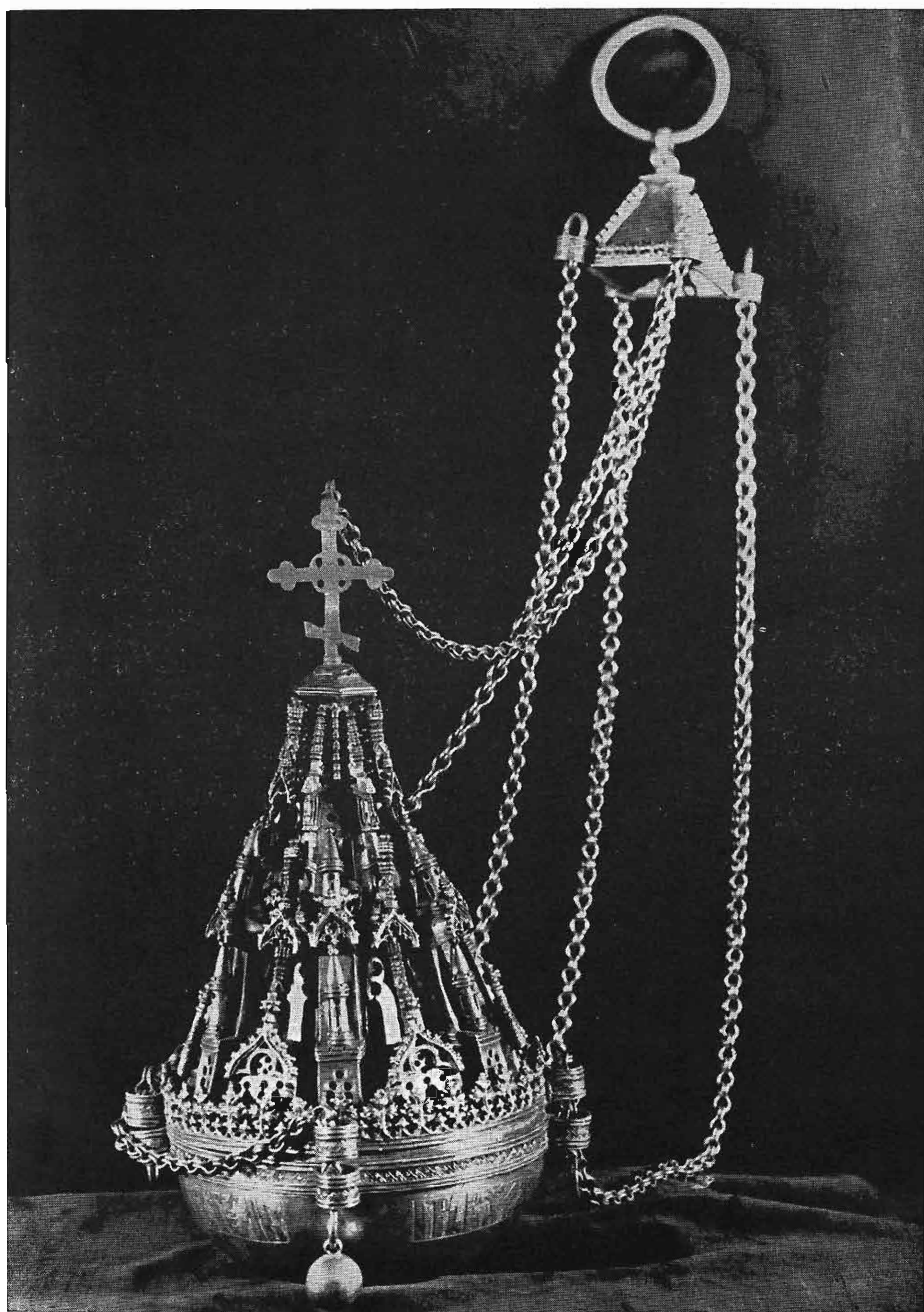


Fig. 355
Cădelniţa de la Bistriţa-Vîlcea
(Muzeul de Artă al R. S. România).

mentară se știe că voievozii și boierii din Țara Românească și din Moldova se numărau printre principalii comanditari ai atelierelor de argintărie din Tran-
Fig. 355 silvania, încît se poate afirma că dezvoltarea artelor metalelor în voievodatul intracarpatic s-a datorat în bună măsură comenzilor acestora. Basarab cel Tînăr cumpăra de la Brașov cupe și odoare de argint, iar Radu cel Mare comanda sibienilor un policandru pentru biserică. Mihnea Vodă și Neagoe Basarab se numărau de asemeni printre importanții comanditari de argintărie în Transilvania. În anul 1481, Ștefan cel Mare cerea bistrițenilor să i-l trimită înapoi pe meșterul Anton care fugise din fața primejdiei turcești. Din scrisoare aflăm că acest Anton mai lucrase pentru voievod și că Ștefan fusese mulțumit de realizările sale. Bistrițean era și meșterul Toma care lucra în Moldova după moartea lui Ștefan cel Mare, fiind meționat în timpul lui Ștefăniță. Dar poate cea mai importantă comandă cunoscută prin intermediul documentelor este aceea a coroanei pe care doamna Despina o plătea meșterilor sibieni cu impresionanta sumă de o mie de florini [63].

Faima argintăriei transilvănene nu se limita doar la hotarele țărilor române. Complexele legături comerciale cu Ungaria, Boemia, Germania de sud, Austria și Italia explică nu numai prosperitatea economică, dar și eclectismul artistic caracteristic primului pătrar al secolului al XVI-lea. Eclectismul era favorizat atît de circulația produselor, cît și de circulația meșterilor, cunoscuți pe cale documentară provenind de la Nürnberg, de la Szczeczin sau de la Halberstadt [64], alături de care putem, în mod legitim, presupune că erau activi meșteri din Boemia și Slovacia, cu regiunea Spiš (Zips) din Slovacia centrală legăturile economice ale Transilvaniei fiind în general foarte strînse în secolele XV—XVI.

Pe temeiul celor arătate pînă aici, ținînd seama de numeroasele și importantele realizări ale artei din Transilvania, considerînd aici și lucrările dispărute ale fraților Martin și Gheorghe din Cluj, putem spune că i-a fost dat acestui domeniu artistic să atingă cele mai înalte culmi, impunînd arta transilvăneană în conștiința culturală a Europei contemporane.

Note

1. În legătură cu arta metalelor din Transilvania, în secolul al XIII-lea, Vătășianu, *Istoria*, p. 172—176.
2. Pascu, *Meșteșugurile*, p. 56.
3. Ciboriul este confecționat din argint aurit, cădelnița din bronz, iar potirul din aur (Roth, *Kunstdenkmäler*, I, nr. 16, 460, 537; Vătășianu, *Istoria*, p. 178—180).
4. Potirul din Cisnădioara are talpă circulară a cărei față este decorată cu floricele gravate, picior tronconic, nod turtit și cretat, cupă scundă și largă. Pe fusul piciorului a fost gravată o inscripție cu majuscule gotice — AVE M(ARIA) H(ILF (G) O(TT) —, al cărui cîmp fusese smălțuit (Roth, *Kunstdenkmäler*, I, nr. 17; Vătășianu, *Istoria*, p. 178).
5. Potirul de la Hamba are talpa înălțată, marginea fiind decorată cu mici traforuri patrulobe, nodul este împodobit cu butoni patrulobi și frunziș ciocănit și aplicat. La origine, decorația gravată de pe fusul piciorului și de pe nod fusese parțial smălțuită (Roth, *Kunstdenkmäler*, I, nr. 12; Vătășianu, *Istoria*, p. 178).
6. Potirul de la Gușterița are silueta simplă, cu marginea tălpii ajurată și cu nodul turtit, decorat cu butoni patrulobi (Roth, *Kunstdenkmäler*, I, nr. 13; Vătășianu, *Istoria*, p. 178).
7. Potir simplu, armonios ca proporții, decorat cu inscripții pe cupă și pe talpă (Roth, *Kunstdenkmaler*, I, nr. 19; Vătășianu, *Istoria*, p. 178).
8. Nu se mai păstrează decît plăcuța cu vulturul evanghelistului Ioan.
9. Dealtfel și celelate potire au avut un decor smălțuit (notele 4, 5, 6,).

10. Pascu, *Meşteşugurile*, p. 71–72. De remarcat că aurarul Kunz primea sume însemnate pentru lucrările executate la comanda oraşului Sibiu.
11. Roth, *Kunstgewerbe*, p. 7; Vătăşianu, *Istoria*, p. 440–441; Pascu, *Meşteşugurile*, p. 70–71.
12. Clopotele de la Cozia datează din 1385 şi 1403, iar cel de la Cotmeana este datat 1413 (Iorga, Balş, *L'art*, p. 36; Panaitescu, *Mircea*, p. 156; Iorga , *Braşovul*, p. 91; Vătăşianu. *Istoria*, p. 441). În 1393, era pomenit la Sighişoara turnătorul de clopote Andrei *Toppengiesser*, iar Honz Peir (?) *Kopfersmid* turna, în 1400, clopotul de la Micloşoara (Pascu, *Meşteşugurile*, p. 71).
13. Roth, *Beiträge*, p. 65–67, 67–69; Roth, *Kunstgewerbe*, p. 10–12; Vătăşianu, *Istoria*, p. 435–437.
14. Balogh J., *Renaissance*, p. 17; Vătăşianu, *Istoria*, p. 445.
15. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 11; Vătăşianu, *Istoria*, p. 449.
16. Potirul de la Turnişor are piciorul tronconic decorat, prin ciocănire, cu şase flori de crin (Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 18,; Vătăşianu, *Istoria*, p. 449).
17. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 14; Vătăşianu, *Istoria*, p. 449–450.
18. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 20; idem, *Beiträge*, p. 160–161; idem, *Kunstgewerbe*, p. 85; Vătăşianu, *Istoria*, p. 449–450.
19. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 22; Vătăşianu, *Istoria*, p. 450.
20. Potirul de la Aldorf are talpa hexagonală, cu laturile concave, nod cu şase butoni proeminenţi, cupă scundă şi largă. (Piciorul cu aspect de fus cilindric este opera unei restaurări moderne). Decor gravat şi smălţuit (Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 21; Vătăşianu, *Istoria* p. 450).
21. Bogat ornamentate cu elemente heraldice şi arhitectonice, plachetele de la Aachen par să fi decorat o ferecătură de carte. Se consideră că au fost dăruite de Ludovic I, în anul 1374. Execuţia a fost atribuită fraţilor Martin şi Gheorghe din Cluj (Roth, *Beiträge*, p. 206; Vătăşianu, *Istoria*, p. 445).
22. Beneficiind de o bibliografie deosebit de bogată, paftaua de la Argeş este într-adevăr o operă de excepţie. Executată din aur, ea reprezintă un castel cu arhitectură gotică în poarta căruia se află o lebădă cu cap de femeie. În două balconaşe care încadrează poarta castelului apar o figură de barbat şi una de femeie în costume de epocă. În prezent piesa este expusă la Muzeul de istorie al R. S. România (Drăghiceanu, *Argeş*, p. 62; Iorga-Balş, *L'art*, p. 28; Vătăşianu, *Istoria*, p. 454–455; Chihaia, *Cetăţile*, p. 35–45; Nicolescu, *Metale*,
23. Multă vreme s-a considerat că a aparţinut lui Radu I; este meritul lui Pavel Chihaia de a fi restabilit adevărul, o dată cu identificarea mormîntului din care provine paftaua (Chihaia, *Cetăţile*, p. 7–34).
24. Balogh J., *Renaissance*, p. 25; Vătăşianu, *Istoria*, p. 446–447.
25. Balogh J., *Renaissance*, p. 25; Vătăşianu, *Istoria*, p. 446; Nicolescu, *Metale*, p. 50.
26. Cegăneanu, *Obiecte*, p. 11; Vătăşianu, *Istoria*, p. 456; Nicolescu, *Argintăria*, p. 216; Nicolescu, *Metale*, p. 52.
27. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 536, 538, 541, 539 540; Vătăşianu, *Istoria*, p. 454.
28. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 534, 526, 527, 530, 532; Vătăşianu, *Istoria*, p. 454.
29. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 461; Vătăşianu, *Istoria*, p. 454.
30. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 458, 460, 463; Vătăşianu, *Istoria*, p. 453–454.
31. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 31; Vătăşianu, *Istoria*, p. 451–452.
32. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 34, 27; Vătăşianu, *Istoria*, p. 451–452.
33. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 33; Vătăşianu, *Istoria*, p. 452.
34. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 47, 65, 57, 19; Vătăşianu, *Istoria*, p. 453.
35. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 42; idem, *Beiträge*, p. 163–164; Vătăşianu, Istoria, p. 453.
36. Roth, *Kunstgewerbe*, p. 14; idem, *Beiträge*, p. 69–70; Vătăşianu, *Istoria*, p. 437.
37. Roth, *Kunstgewerbe*, p. 12–13; Roth, *Beiträge*, p. 71–74; Vătăşianu, *Istoria*, 437–439.
38. Roth, *Kunstgewerbe*, p. 14–15; idem, *Beiträge*, p. 78–80; Vătăşianu, *Istoria*, p. 439. Din inscripţia de pe cristelniţă rezultă că meşterul Iacob era, cu precădere, turnător de clopote: ... *hoc opus p(a) man(ibus) Jacobi fusor(i)s ca(m)panaru(m) sub anno d(omni) M°CCCC XL°* ...
39. Roth, *Kunstgewerbe*, p. 15–16; idem, *Beiträge*, p. 80–82; Vătăşianu, *Istoria*, p. 439.
40. Roth, *Kunstgewerbe*, p. 16–17; Roth, *Beiträge*, p. 82–85, 76–77; Vătăşianu, *Istoria*, p. 853. De remarcat că cristelniţa braşoveană repetă în forme mai greoaie cristelniţa meşterului Iacob de la Sighi-

şoara, în timp ce cristelniţa de la Şeica Mică pare o replică interpretată a cristelniţei lui Leonhardus.

41. Roth, *Kunstgewerbe*, p. 6–7; Vătăşianu, *Istoria*, p. 852–853.
42. Orban, *Szekelyföld*, IV, p. 185, I, p. 112; Vătăşianu, *Istoria*, p. 853.
43. Vătăşianu, *Istoria*, p. 853.
44. Pascu, *Meşteşugurile*, p. 177.
45. Vătăşianu, *Istoria*, p. 439; Pascu, *Meşteşugurile*, p. 177.
46. Pascu, *Meşteşugurile*, p. 177.
47. ibidem, p. 177–178.
48. ibidem, p. 177.
49. ibidem, p. 204–206.
50. ibidem, p. 203.
51. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 85; Vătăşianu, *Istoria*, p. 869.
52. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 95; Vătăşianu, *Istoria*, p. 871.
53. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 126; Vătăşianu, *Istoria*, p. 873.
54. Vătăşianu, *Istoria*, p. 866, 877–878.
55. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 170, 151, 199, 146; Vătăşianu, *Istoria*, p. 873, 874, 878, 879.
56. Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 165; Vătăşianu, *Istoria*, p. 881.
57. *Kunst in Sieb*, p. 153–154; Vătăşianu, *Istoria*, p. 875–876.
58. Vătăşianu, *Istoria*, p. 882–883.
59. ibidem, p. 883–884.
60. ibidem, p. 884; Roth, *Kunstdenkmäler*, nr. 7; idem, *Kunstgewerbe*.
61. Cegăneanu, *Obiecte*, p. 15; Vătăşianu, *Istoria*, p. 890; Musicescu, *Putna;* Nicolescu, *Metale*, p. 52.
62. Cegăceanu, *Obiecte*, p. 22–25; Vătăşianu *Istoria*, p. 902; Nicolescu, *Metale*, p. 52.
63. Pascu, *Meşteşugurile*, p. 207–208.
64. Roth, *Kunstgewerbe*, p. 63; Vătăşianu, *Istoria*, p. 885.

Partea a III-a



Goticul întîrziat în țările române (sec. XVI–XVIII)

Un gotic care nu vrea să moară

A. ARHITECTURA DE ZID

Ajuns în primul sfert al secolului al XVI-lea, goticul din țara noastră se afla la capătul unui important capitol din lunga sa existență. Într-adevăr, în Transilvania — care îi fusese leagăn, loc de maturitate și, de asemeni, vatră de iradiere — goticul își epuizase posibilitățile de atracție, mediul artistic local fiind din ce în ce mai sensibil la noutățile de limbaj pe care le propunea noul val al Renașterii. Dealtfel, Renașterea italiană își trimisese primii emisari pe pămîntul Transilvaniei încă din secolul al XV-lea, dar vreme de mai multe decenii mesajul său rămăsese înțeles doar în mediul cărturarilor inițiați. Se poate chiar vorbi despre o perioadă în care prezența Renașterii în Transilvania era un apanaj al mecenaților recrutați din înalta feudalitate[1]. Acum, în primul sfert al secolului al XVI-lea — Renașterea începea să fie înțeleasă și în mediile artistice orășenești, dezvoltarea sa, în primul rînd în domeniul arhitecturii, urmînd a fi asigurată de numărul mare de reședințe ce se construiau atît în mediul urban, spre folosul patriciatului orășenesc, cît și în mediul rural, pentru vîrfurile nobiliare. Un număr de meșteri italieni, pietrari și constructori, au invadat Transilvania și, sub influența modelelor pe care aceștia le propagau, arhitectura transilvăneană și-a modificat în mod esențial expresia volumetrică și decorativă[2].

Căzut în dizgrație, goticul încă mai găsea o vreme ecou în mediul rural, dar și acolo comenzile erau departe de a prezenta generozitatea de odinioară, întrucît programul arhitectonic care dominase pînă atunci viața șantierelor, respectiv biserica, nu mai avea nevoie de prea multe construcții. La mai puțin de jumătate de veac după momentul său de apogeu, goticul transilvănean se afla în preajma amurgului definitiv. Se poate spune că el dispărea de pe scena vieții artistice așa cum dispare un element de modă pentru a lăsa locul unui alt element de modă, în cazul dat, Renașterii.

Dar grăbitul declin al goticului transilvănean nu a echivalat, după cum se va vedea de îndată, cu declinul goticului la scara întregii arte din țara noastră. Dimpotrivă, în Moldova, în cursul secolului al XVI-lea, elementele caracteristice arhitecturii gotice vor beneficia de o particulară atenție și ele vor intra în compoziția unor monumente de remarcabilă valoare, pecetluindu-se expresia, contribuind la reușita lor pe planul valorii artistice. Spre deosebire de Transilvania, unde el aparținuse unei mode artistice — este drept, o modă care se prelungise într-un interval de peste două veacuri și jumătate —, în Moldova, goticul veacului al XVI-lea se manifesta înlăuntrul unei tradiții, devenind o componentă a artei românești și se investise cu valorile simbolice de înaltă semnifi-

cație ale epocii lui Ștefan cel Mare. Așadar, în arhitectura Moldovei, goticul continua să trăiască nu ca rezultat al unei simple opțiuni artistice, nu ca dorință unilaterală de a permanentiza un anumit limbaj formal, ci pentru că el intrase în mod organic în compoziția arhitecturii locale, care, o dată cu epoca lui Ștefan cel Mare, dobîndise o deplină identitate românească.

O concludentă dovadă că monumentele lui Ștefan cel Mare se transformaseră în modele cu semnificație de clasicitate pentru generațiile următoare rezultă din analiza modului în care a evoluat arhitectura moldovenească în primele decenii ale veacului al XVI-lea. Într-un capitol anterior, am arătat că în timpul lui Bogdan al III-lea (1504—1517) la Suceava a fost construită biserica Sfîntului Gheorghe ca lăcaș al mitropoliei Moldovei. Acest monument, fidelă replică a bisericii mînăstirii Putna și a bisericii Înălțării de la Neamț, prelua întocmai modelul de mare biserică mînăstirească, respectul față de modelele anterioare fiind lesne de descifrat.

Pe de altă parte, considerînd modul în care acest monument a fost construit, se constată o gravă dezorganizare a șantierelor moldovenești după moartea lui Ștefan cel Mare. Dacă în timpul gloriosului voievod construcția unei biserici dura de obicei o singură campanie de lucru, din primăvară pînă în toamnă, biserica suceveană, ctitorită de Bogdan al III-lea, a fost începută în 1514 pentru a fi terminată abia 8 ani mai tîrziu, în 1522, în vremea minoratului lui Ștefăniță Vodă. Rezultă de aici că Moldova nu mai dispunea în acea vreme de un număr îndestulător de meșteri pietrari și că ridicarea unui edificiu de mărimea unei biserici devenise o problemă nu tocmai ușor de rezolvat.

În timpul lui Ștefăniță Vodă (1517—1527) s-au construit puține biserici și este de reținut că nici una dintre acestea nu se înscrie pe deplin în tradiția epocii anterioare. Fiind vorba despre ctitorii boierești [3], descifrăm în înfățișarea lor atît de variată tendințele cetrifuge ale vîrfurilor nobiliare din Moldova care, după moartea lui Ștefan cel Mare, sfîșiaseră trăinicia statului, măcinîndu-l în încrîncenate lupte intestine.

Tristul tablou pe care îl oferă această perioadă din punct de vedere constructiv se încheie o dată cu urcarea pe tron a lui Petru Rareș, destoinic fiu și urmaș al lui Ștefan cel Mare. În mod demonstrativ, primii ani de domnie ai luminatului voievod coincid cu o intensă campanie de construcții, semnificativ fiind faptul că într-un răstimp foarte scurt au fost reconstruite integral cîteva dintre cele mai vechi și ilustre așezăminte monastice din Moldova. În 1530, Petru Rareș, el însuși, ctitorea mînăstirea Probota care înlocuia ruinata mînăstire Sfîntul Nicolae din Poiană, situată la numai cîteva sute de metri depărtare. Tot în anul 1530, cumnatul voievodului, marele logofăt Teodor Bubuiog, construia o nouă biserică pentru mînăstirea Humor, cea veche fiind căzută în ruină în împrejurări necunoscute, iar în anul 1532, din nou Petru Rareș refăcea mînăstirea Moldovița, vechi așezămînt întemeiat de Alexandru cel Bun.

Toate aceste monumente constituie o adevărată mărturie de credință pentru arhitectura epocii lui Ștefan cel Mare, ale cărei forme și elemente decorative sînt reluate cu fidelitate, dar fără servilism, capacitatea de înnoire și de interpretare fiind evidentă.

Ctitorită în intenția de a deveni necropolă domnească, Probota este cel mai important așezămînt edificat la inițiativa lui Petru Rareș [4]. La prima vedere, Fig. 356
ea ar putea fi considerată o simplă replică a bisericii Înălțării de la Neamț. Dar analiza mai amănunțită a formelor descoperă nu numai importante inovații, ci și o foarte interesantă reevaluare a posibilităților oferite de plastica goticului. Asemenea bisericii Înălțării de la Neamț, în plan ca și în elevație, este vorba despre un triconc cu turlă pe naos, alungirea caracteristic moldovenească fiind obținută prin intercalarea camerei mormintelor între pronaos și naos, prin pronaosul cu două travee și

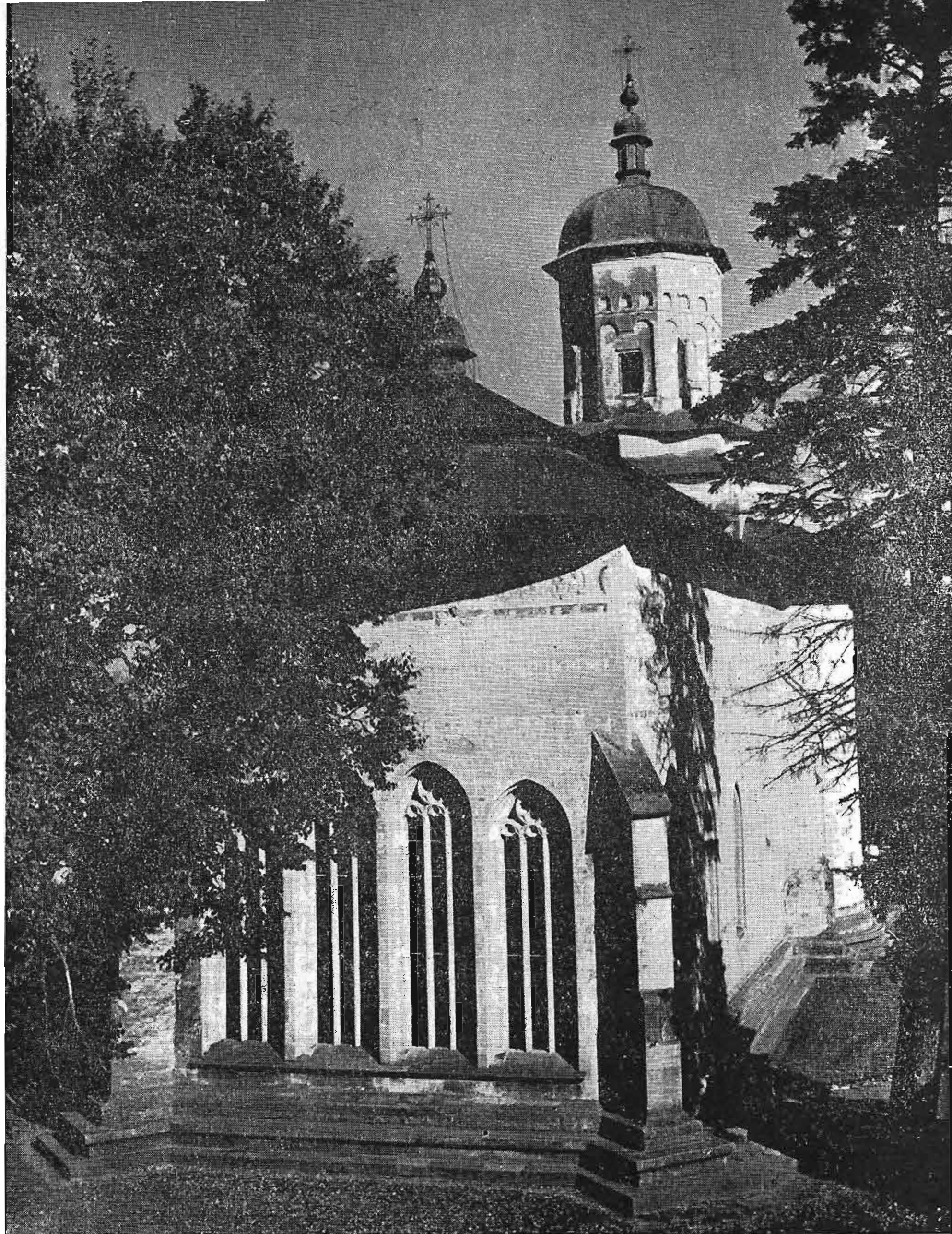


Fig. 356
Biserica mînăstirii Probota (jud. Suceava),
vedere dinspre sud-vest;
în prim plan peretele vestic al pridvorului
străpuns de patru mari ferestre gotice cu traforuri.

prin adăugarea pe latura de vest a unui exonartex. Ca și ctitoriile lui Ștefan cel Mare, Probota este prevăzută cu un puternic soclu de piatră profilată, iar la decorația fațadelor participă deopotrivă contraforții treptați, cu lăcrimarii și ancadramentele de piatră cu profile și traforuri gotice.

Deosebirea esențială față de monumentele epocii lui Ștefan cel Mare, din

punct de vedere al utilizării limbajului arhitectural gotic, este dată de realizarea exonartexului. La Neamț, exonartexul era prevăzut cu trei mici ferestre pe latura de vest și cîte o mică fereastră pe laturile de nord și de sud. Constructorul de la Probota a preluat această compoziție în datele ei generale, dar i-a modificat fundamental expresia prin sporirea numărului de ferestre pe latura de vest de la trei la patru, pe laturile de nord și sud de la una la două, și prin ampla lor deschidere. Străpuns de marile goluri ale ferestrelor cu trei menouri, peretele vestic aproape că dispare și, în ansamblul său, exonartexul de la Probota se înfățișează ca una dintre cele mai fidele aplicări ale principiului de reducere la minimum a punctelor de reazem pentru a conferi deschiderii spre lumină o maximă amplitudine. Nici cînd în arhitectura gotică din Transilvania o atît de consecventă aplicare a predominanței golului asupra plinului nu fusese realizată.

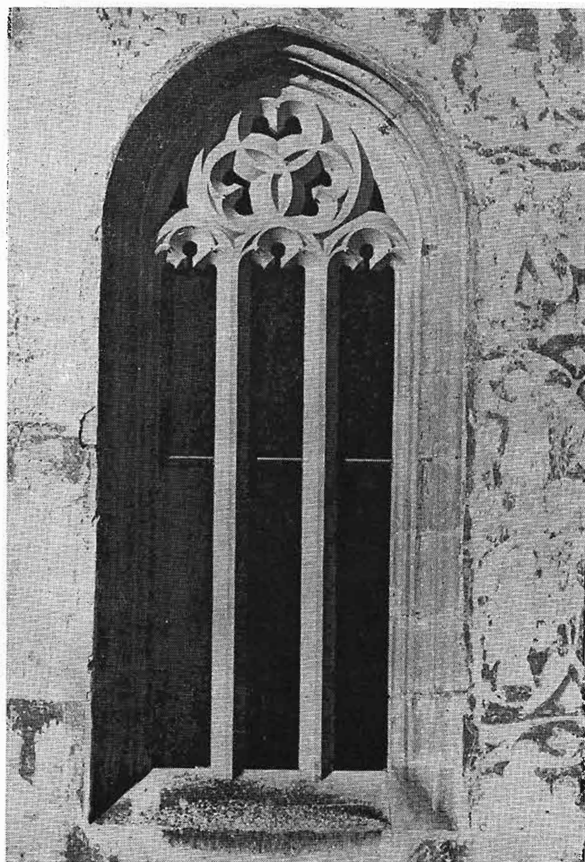
Se poate spune că pridvorul bisericii de la Probota este o veritabilă Saint Chapelle la proporțiile arhitecturii din Moldova. Invadat de lumină, pridvorul-
Fig. 358 exonartex de la Probota face posibilă cuprinderea largă a decorației murale care, potrivit canoanelor iconografice, este rezervată aici reprezentării *Judecății de apoi*. Pe boltă — un semicilindru transversal cu penetrații — a fost înfățișat cerul, cu *Dumnezeu-tatăl*, cetele îngerești și semnele zodiacului, peretele de răsărit fiind rezervat tribunalului ceresc, raiului și infernului. Cu toată prudența ce se cuvine în cazul unor comparații de acest gen, pridvorul de la Probota poate fi asemuit și cu capela Sixtină, atît prin armonia interioară, cît și prin tematica iconografică comună.

Dorința de comunicare cu lumea exterioară, în general caracteristică arhitecturii românești, populare și culte [5], se exprimă în epoca lui Petru Rareș prin adoptarea pridvoarelor deschise. Pridvorul de la Probota [6] era el însuși o formă de generoasă comunicare cu exteriorul, dar, împingînd experiența pînă la capăt, la Humor și la Moldovița [7] ferestrele au fost eliminate, în locul lor rămînînd largi arcade libere. Pridvoarele deschise, astfel obținute, ne obligă să evocăm tradiția prispei din arhitectura populară sau experiențele contemporane din Țara Românească, unde pridvorul avea curînd să devină un component definitoriu.

Elementele de ornamentică gotică intrate în repertoriul tradițional al arhitecturii moldovenești s-au armonizat de minune cu toate aceste inovații de expre- Fig. 359—361
sie care, în fond, comunicau cu mai îndepărtatele sale aspirații, aspirații care nu fuseseră niciodată aplicate cu consecvență la construcțiile din Transilvania.

Dar pe pămîntul Moldovei, goticul s-a împăcat nu doar cu experiențele

Fig. 357
Biserica mînăstirii Probota, ancadrament de fereastră.



propuse de mediul artistic local. El a conviețuit chiar și cu formele decorative ale curentului rival al Renașterii, și este important de reținut că atît la Probota, cît și la Moldovița portalele interioare au fost concepute sub semnul noului stil. Mai mult decît la Probota, unde compoziția este încă șovăielnică, la Moldovița portalul interior este profilat în întregime conform modelelor răspîndite de Renașterea italiană, cu profile aplatizate care se întorc la partea inferioară spre golul ușii, deasupra portalului aflîndu-se și o banchină de piatră, de asemeni caracteristică Renașterii.

Coexistența stilistică gotic — Renaștere este încă și mai evidentă la biserica Sfîntul Dumitru din Suceava [8]. Pe peretele sudic al acestei biserici — în general o replică a Probotei, cu al său pridvor

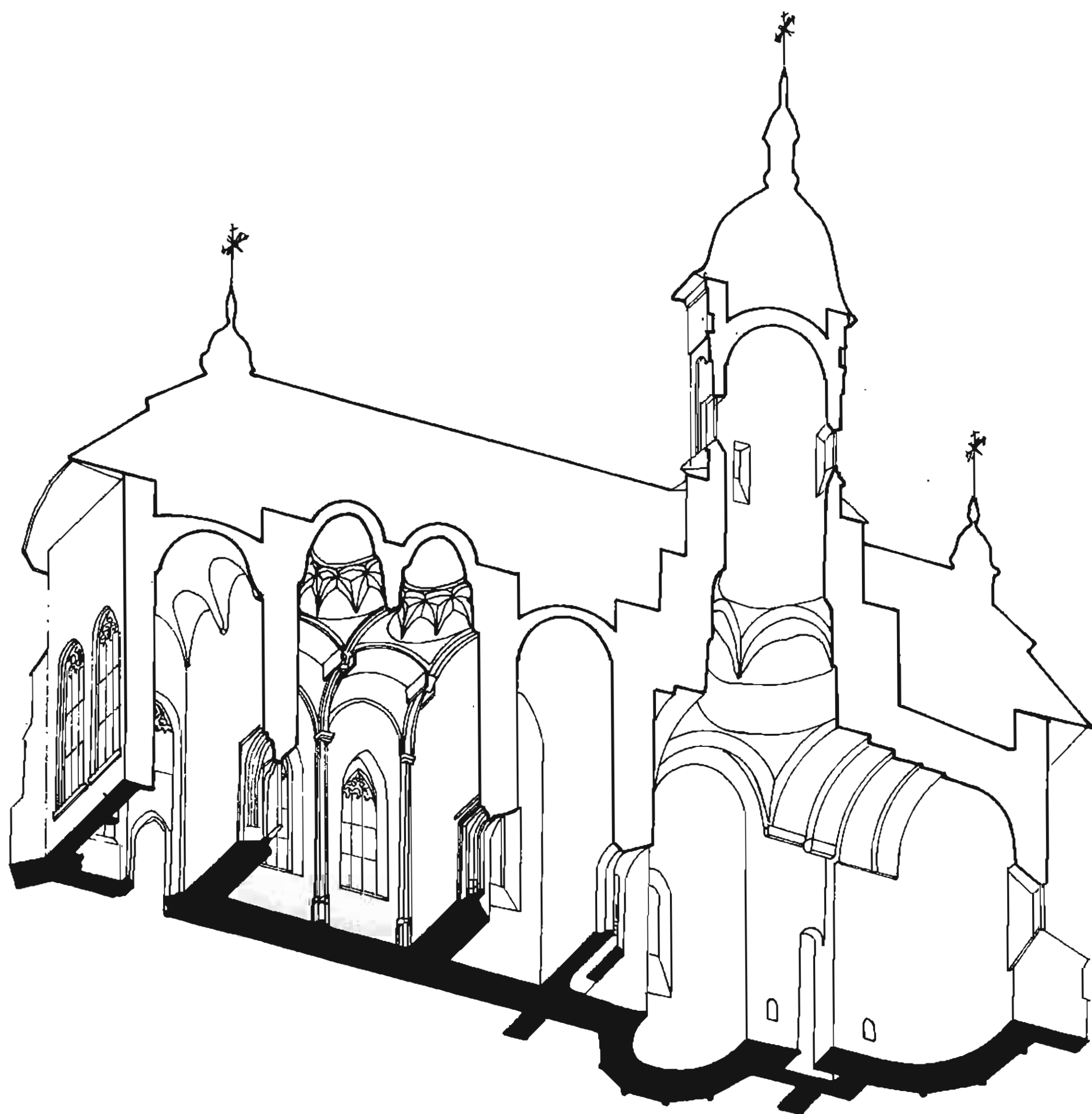


Fig. 358
Biserica mînăstirii Probota,
secțiune axonometrică.

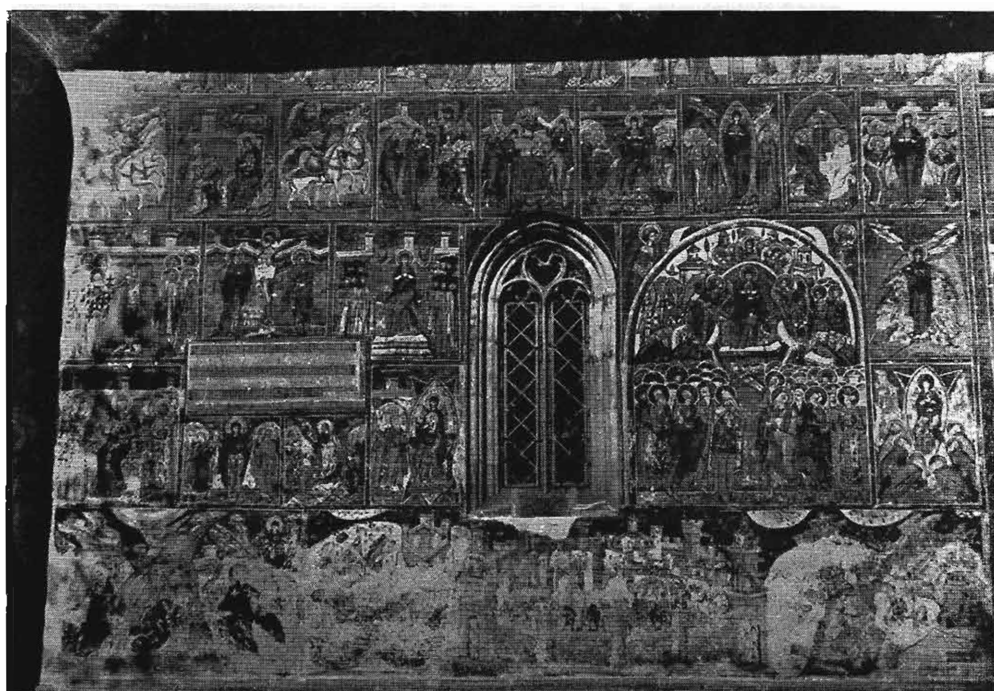
Fig. 362 străpuns de mari ferestre — se află o pisanie însoțită de stema Moldovei susținută de doi *putti*. Așa cum observa pe bună dreptate Gheorghe Balș, compoziția decorativă a stemei Moldovei de la biserica Sf. Dumitru de la Suceava este inspirată îndeaproape de modelele italiene de epocă, analogia cea mai apropiată fiind oferită de balustrada capelei Sixtine, operă a vestitului sculptor Mino de Fiesole. [9].

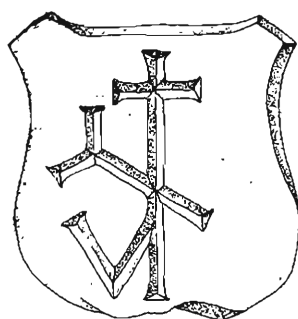
Subliniind convietuirea de forme gotice cu cele de Renaștere, trebuie să avem în vedere și legitima întrebare: de unde veneau meșterii care realizau pietrăria cu profilatură gotică, erau ei moldoveni, sau, dimpotrivă, erau chemați din țările cu care în mod tradițional Moldova întreținea legături artistice. Atît analiza semnelor lapidare, cît și despuierea documentelor conduc la concluzia certă că alături de meșterii din (Fig. 360) Moldova, lucrau numeroși meșteri pietrari care proveneau din Transilvania vecină. Un meșter bistrițean, Ioan Zidarul, pricinuise multe necazuri lui Petru Rareș pentru că după ce ridicase, într-o primă formă, biserica Sf. Dumitru din Suceava, aceasta se prăbușise fiind necesară refacerea ei [10]. Și totuși, convins fiind că meșterul bistrițean se pricepea să construiască pentru nevoile artistice ale moldovenilor, Petru Rareș îl cheamă înapoi, pentru a continua să lucreze pe șantierele sale.

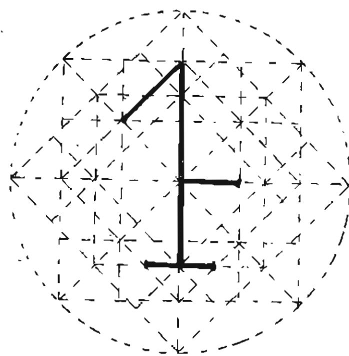
Dar întrebarea pusă mai sus nu și-a găsit răspunsul pînă la capăt. Pentru că, dacă se admite aducerea meșterilor din Transilvania, se pune firesc întrebarea: cum se face că acești meșteri lucrau în Moldova în spiritul arhitecturii gotice, de vreme ce în propriile lor așezări nu se mai construia decît după moda nouă a Renașterii. Explicația, pe cît de simplă, este deosebit de importantă pentru înțelegerea fenomenului artistic moldovenesc din veacul al XVI-lea și a profundului său respect datorat modelelor tradiționale. În timpul lui Petru Rareș, alături de ctitoriile domnești, numite sau nenumite încă, precum acelea de la Rîșca, de la Baia, de la Roman, se cuvine a fi amintite și ctitoriile marilor boieri precum pîrcălabul de la Hotin, Nicoară Hîra — care înălța biserica Sfîntul Dumitru de la Zaharești — sau marele vistiernic Matiaș, ctitor al mînăstirii Coșula și al bisericii Horodniceni [11]. Toate aceste edificii, concepute în spiritul modelelor epocii ștefaniene, sînt înzestrate cu o plastică monumentală de sorginte gotică, pentru execuția lor meșterii pietrari veniți din Transilvania vecină fiind neîncetat puși să se inspire din modelele pe care localnicii le considerau cu sentimente de pioasă dragoste [12]. Acest atașament față de tradiție nu trebuie să fie confundat cu o atitudine conservatoare pentru că, în anii lui Petru Rareș, expresia formală a bisericilor se modificase substanțial prin înlocuirea vechiului decor din materiale aparente și ceramică monumentală cu picturi murale care înveșmîntau în întregime fațadele în splendide mantii colorate. Departe de a fi static, mediul artistic moldovenesc se dovedea dinamic și receptiv la ideile care veneau în întîmpinarea noilor sale aspirații. Pe de altă parte, cultivarea modelelor de respectată epocă exprima sensul continuității de efort, sensul unei culturi care se recunoștea pe sine în ceea ce reușise să realizeze mai înalt.

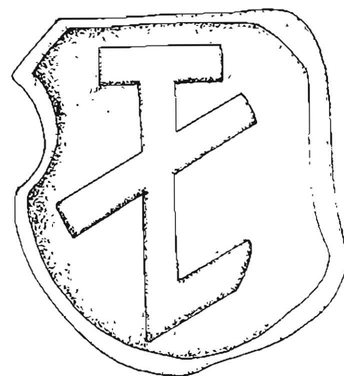
Dacă păstrarea modelelor statornicite în epoca lui Ștefan cel Mare nu apare deloc curioasă, cu adevărat neașteptată este edificarea bisericii din Cotnari, ctitorie a voievodului Despot, din anul (Fig. 363) 1551 [13]. Fervent catolic, voievodul aventurier construia în marginea vechii așezări domnești o biserică de tip hală, cu trei nave, prevăzută pe latura de răsărit cu cor și absidă poligonală, iar pe latura de vest, cu turn-clopotniță. Concepția volumetrică și plastica monumentală a bisericii romano-catolice din Cotnari marchează o evidentă întoarcere în timp; într-adevăr aici au fost reluate forme caracteristice pentru goticul transilvănean din secolul al XV-lea, fiind pe deplin justificată comparația propusă cu biserica evanghelică din Apold [14].

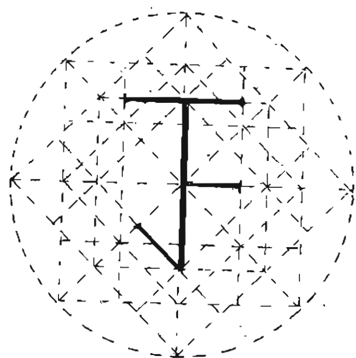
Nu știm cum arătau celelalte biserici catolice construite în Moldova secolului al XVI-lea [15], dar în raport cu

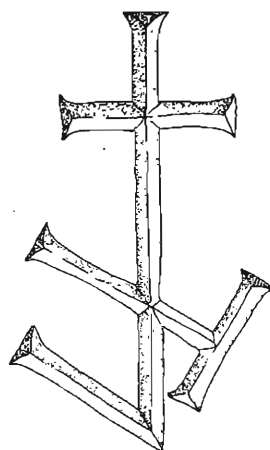












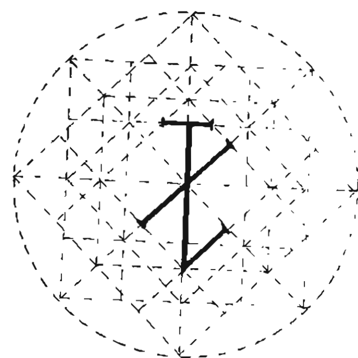


Fig. 359
Biserica fostei mînăstiri Humor (jud. Suceava), vedere parțială a fațadei sudice; remarcabil exemplu de sinteză decorativă dintre picturile murale de tradiție bizantină și ancadramentul de fereastră cu profile și traforuri gotice.

Fig. 360
Biserica fostei mînăstiri Humor semne de pietrari.

mutațiile stilistice locale și, mai ales, în raport cu noua orientare a arhitecturii transilvănene, biserica lui Despot Vodă din Cotnari apare ca o ciudată excepție, ca o îndărătnică încercare de revenire la formele demult abandonate ale goticului.

Ultimul mare domn din dinastia Mușatinilor a fost Alexandru Lăpușneanu (1552—1561; 1563—1568) care se numără printre ctitorii de seamă ai artei moldovenești. Nedreptățit de istoriografia mai veche — care a văzut în el doar pe crîncenul tăietor de boieri —, Alexandru Lăpușneanu a fost în realitate un cărturar rafinat și un mare iubitor al artelor. Refăcînd, în anul 1554, biserica mînăstirii Bistrița [16], vechea ctitorie a lui Alexandru cel Bun, Lăpușneanu păstrează tipologia statornicită pentru marile biserici mînăstirești în vremea lui Ștefan cel Mare și, de asemeni, întreaga plastică decorativă de sorginte gotică. Soclul puternic, ancadramentele de ferestre și portalurile nu numai că recurg la ceea ce plastica gotică introdusese în arhitectura din Moldova dar, în unele cazuri, copiază cu fidelitate anume realizări din vremea lui Ștefan cel Mare. Portalul principal interior al monumentului nu este nimic altceva decît o copie a portalului nordic al bisericii Sf. Ion din Piatra Neamț.

Fig. 364
Fig. 365
Fig. 366

Fig. 361
Biserica mînăstirii Moldovița (jud. Suceava), vedere parțială a fațadei sudice cu ferestrele pronaosului

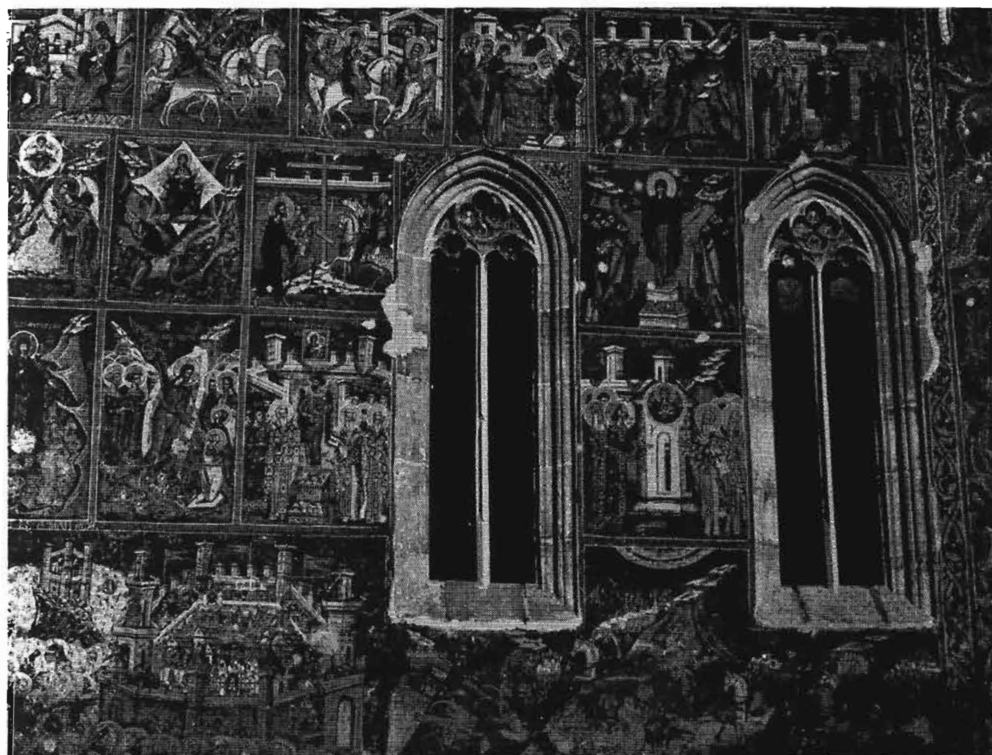




Fig. 362
Biserica Sf. Dumitru din Suceava, vedere dinspre sud-vest.

Amplificînd biserica Sf. Nicolae din Rădăuți [17], Alexandru Lăpușneanu o înfrumusețează cu noi ancadramente de fereastră, piese reprezentative pentru o fază în care goticul nu mai putea fi înțeles în totalitate, în primul rînd datorită permanentelor sale confruntări cu plastica Renașterii, devenită între timp familiară pentru meșterii pietrari.

Cît de directă era confruntarea între goticul intrat în tradiția arhitecturii moldovenești și noile forme ale Renașterii, se poate deduce în mod convingător din analiza amplului ansamblu monastic construit de Alexandru Lăpușneanu la Slatina între anii 1553—1564. [18] În

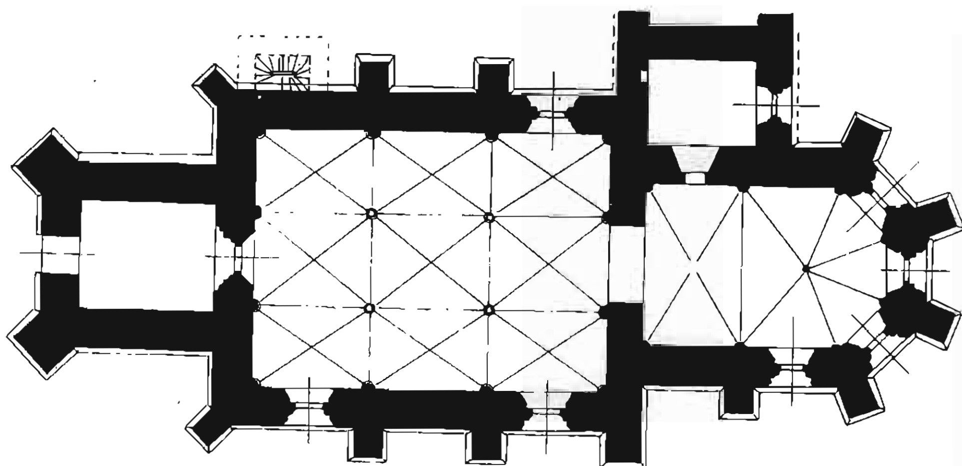
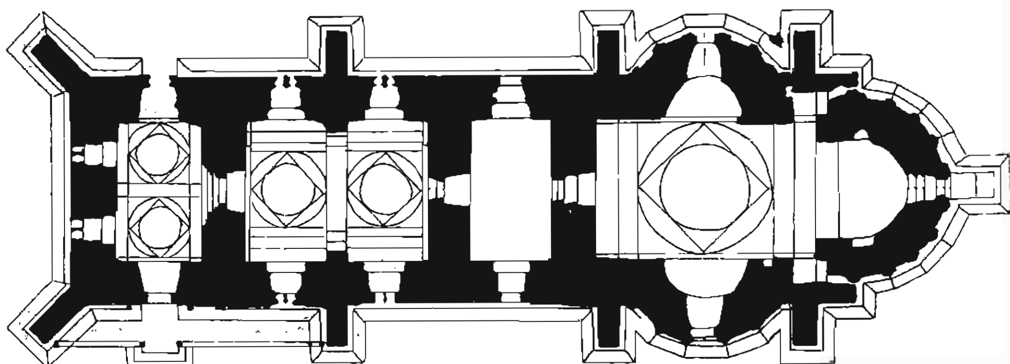


Fig. 363
Cotnari (jud. Iași), planul fostei biserici catolice.
Fig. 364
Biserica mînăstirii Bistrița (jud. Neamț), plan.



interiorul incintei mînăstirești, voievodul ținuse să-și contruiască o somptuoasă casă domnească cu două nivele [19], cu spațioase camere de recepție. Atît compoziția generală, cît și ancadramentele de piatră ale acestui edificiu, unul dintre puținele palate care ni s-au păstrat, au fost concepute în spiritul arhitecturii renascentiste. Tot în spiritul Renașterii fusese gîndită și fîntîna de marmoră din fața casei domnești, un mic giuvaer inspirat din modele văzute in cine știe ce oraș italian [20]. Toate acestea ne lasă să înțelegem că Alexandru Lăpușneanu, altminteri călător în tinerețile sale prin Italia, era un iubitor al artei Renașterii și trebuie să presupunem că în ceremonialul său de curte adoptase costume corespunzătoare. Nu va surprinde, totuși, ținînd seama de toate cele arătate pînă aici, că biserica mînăstirii Slatina a fost zidită cu respectul modelelor din epoca lui Ștefan cel Mare. De mari dimensiuni, ea reproduce în compartimentarea interioară bisericile de la Putna și Neamț, reactualizate în timpul lui Petru Rareș, dar, din motive compoziționale lesne de înțeles, spre exterior rotundul absidelor este mascat cu rezalituri, soluție inventată tot în vremea lui Ștefan cel Mare, la biserica Sf. Ion din Piatra Neamț, și care, aici, era reclamată de rigorile geometrice ale arhitecturii renascentiste cu care biserica trebuia să se armonizeze într-un ansamblu cu expresie unitară.

Ca și la monumentele anterioare, soclul de piatră puternic profilată, contraforții cu lăcrimarii și ancadramentele păstrează vie amintirea arhitecturii gotice, chiar dacă organizarea formelor este tipic moldovenească.

În anii 1583—1586, boierii din puternica familie Movilă construiau biserica mînăstirii Sucevița [21]. Considerată de Paul Henry ca testament al vechii arte moldovenești [22], biserica Sucevița este, neîndoielnic, ultimul monument care interpretează cu fidelitate modelele arhitectonice stabilite în vremea lui Ștefan cel Mare. Anunțînd deja, prin citeva elemente nou-adaptate, perioa-

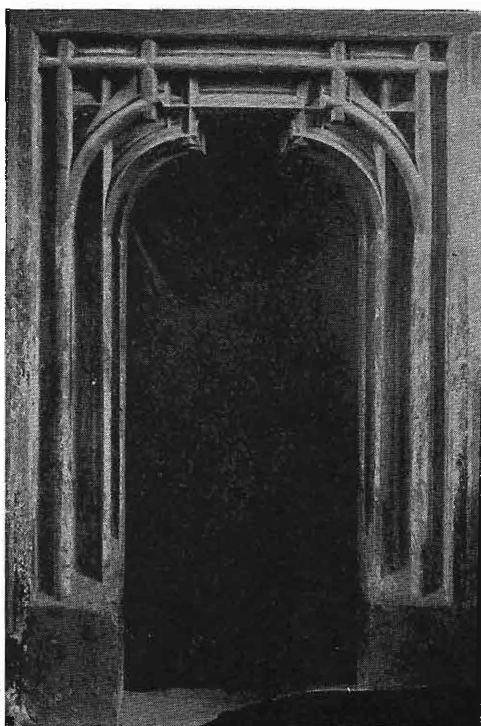
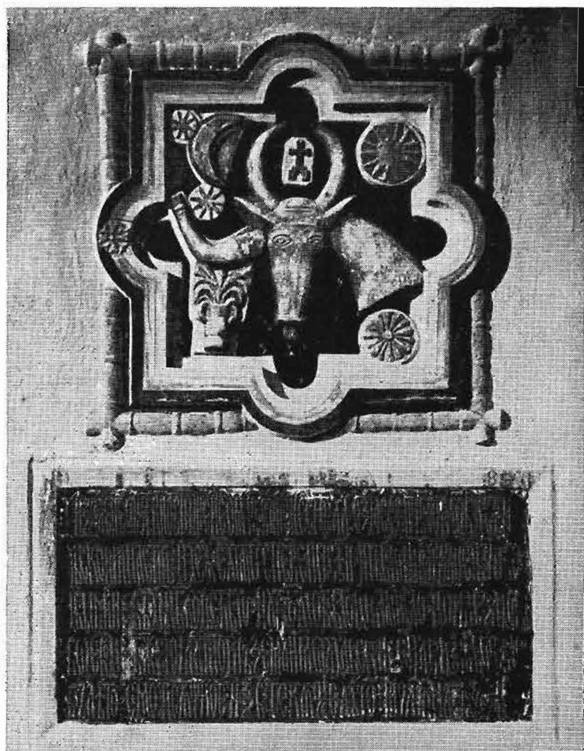
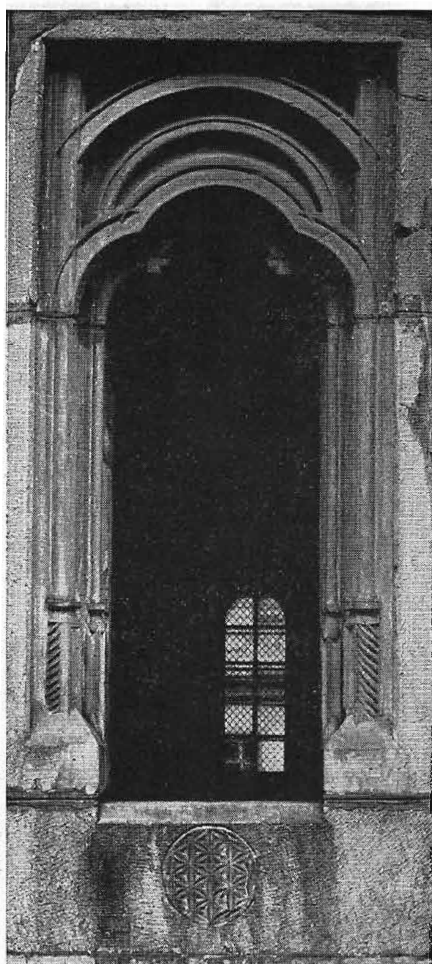


Fig. 365
Biserica mînăstirii Bistrița, portalul naosului.
Fig. 366
Biserica mînăstirii Bistrița, inscripția dedicatorie și stema Moldovei inscrisă într-un cvadrilob de tradiție gotică.





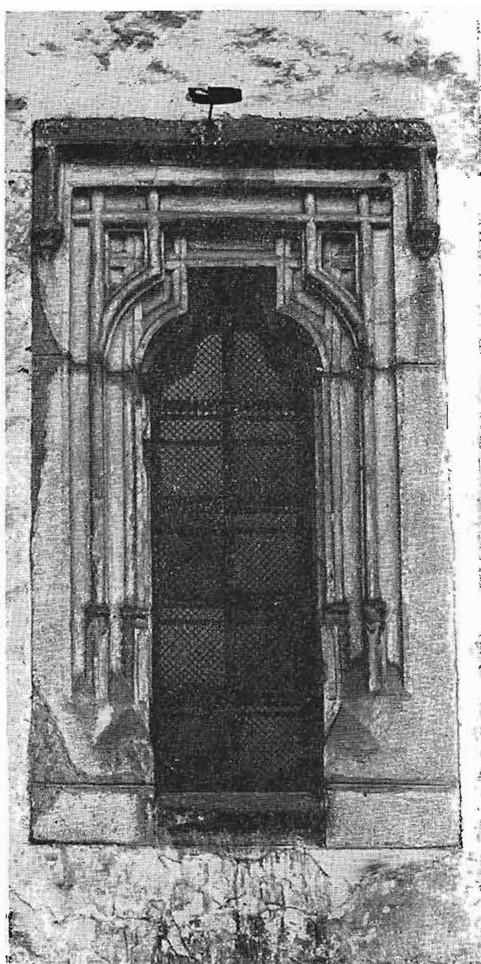


Fig. 367–368
Biserica Sf. Nicolae din Rădăuți,
ancadramente de fereastră.

da de eclectism reprezentativă pentru secolul al XVII-lea, Sucevița închidea un întreg capitol din istoria arhitecturii moldovenești, dar ea nu a oprit în loc mersul în timp al bagajului de forme de tradiție gotică intrate atît de adînc în configurația arhitecturii moldovenești.

Într-adevăr, în anii 1608—1609, atunci cînd meșterii angajați de mitropolitul cărturar Anastasie Crimca purcedeau să construiască biserica mare a mînăstirii Dragomirna [23], dincolo de numeroasele contribuții novatoare care uimesc și astăzi pe vizitatori și au turburat, (Fig. 370) în epocă, sensibilitatea contemporană, ei au păstrat o sumă de elemente care proveneau din tradiția secolelor anterioare. Ancadramentele pridvorului poligonal, ca și ancadramentele bisericii propriu-zise rămîn îndatorate modelelor gotice, chiar dacă ele se asociază unor banchine proprii Renașterii, chiar dacă ajung să conviețuiască cu motive decorative provenind din îndepărtatul Caucaz, precum un brîu cu aspect de funie răsucită sau bogatul decor care acoperă în întregime fețele sprintenei turle.

O remarcabilă realizare a arhitecturii civile moldovenești, în cadrul căreia

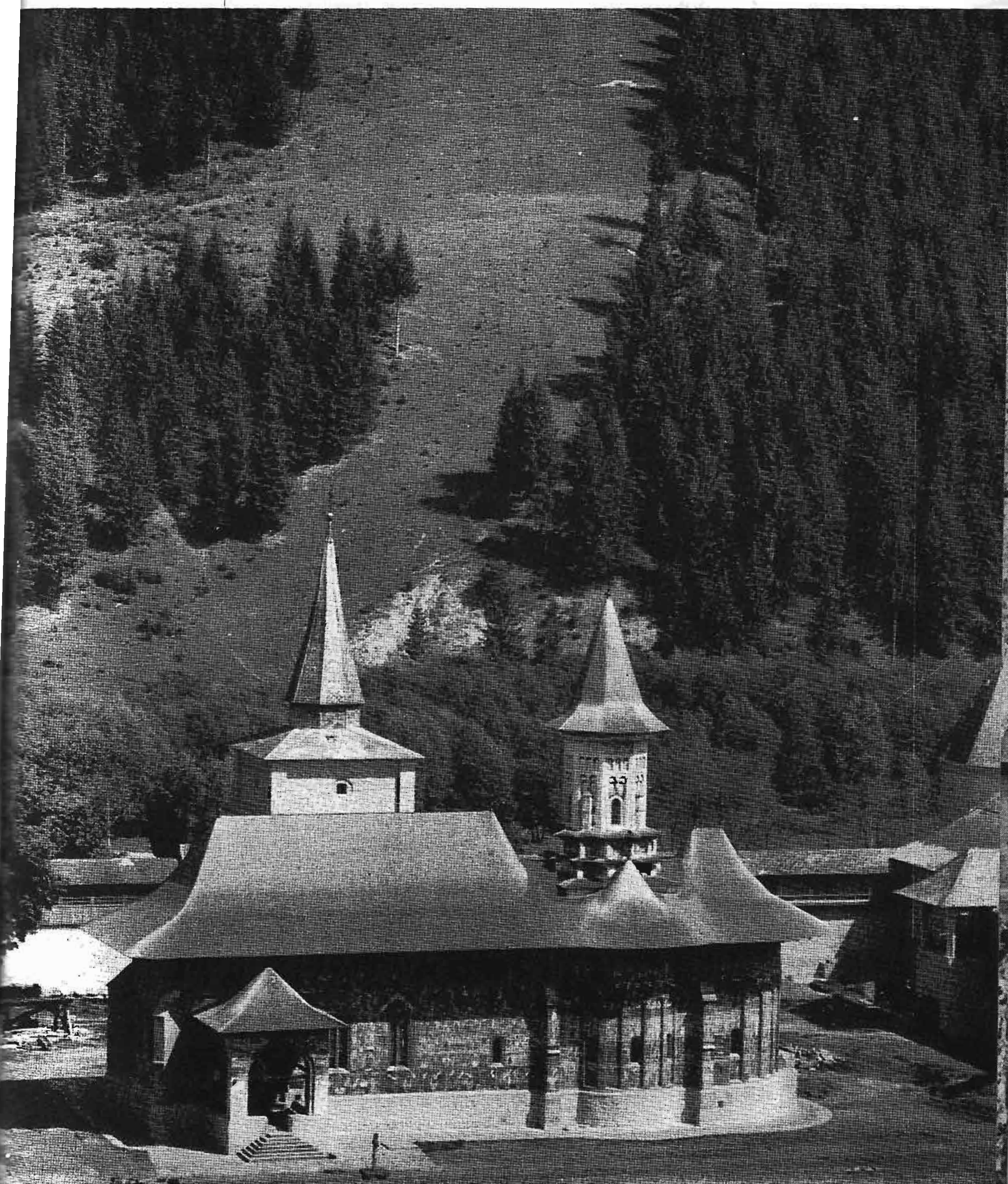


Fig. 369
Biserica mînăstirii Sucevița (jud. Suceava), vedere generală.

Fig. 370
Biserica mînăstirii Dragomirna, turla; de observat armonioasa asociere a elementelor de tradiție gotică (contraforții, profilele ancadramentului de fereastră), cu elemente aparținînd Renașterii și orientului caucazian.

elemente de tradiție gotică se îngînă cu inovații datorate Renașterii, este clisiarnița zidită de mitropolitul Efrem la mînăstirea Moldovița, în anii 1610—1612. [24] Construit din piatră brută, edificiul se desfășoară pe două nivele, fiecare nivel avînd cîte patru camere boltite. Accesul la etaj este asigurat de o scară în spirală găzduită într-un turn cilindric adăugat în colțul de



Fig. 371
Biserica mînăstirii Dragomirna (jud. Suceava), vedere dinspre sud-est.

Fig. 372
Biserica mînăstirii Dragomirna, vedere parțială a fațadei estice; de observat soclul, contrafortul și ancadramentele cu traforuri de stil gotic.





Fig. 373
Mînăstirea Moldovița (jud. Suceava), clisiarnița mitropolitului Efrem.

sud-vest al fațadei. Ancadramentele de piatră cu profile gotice tîrzii, sînt dispuse într-o expresivă neorînduială, compoziția generală a fațadei fiind ordonată de puternica orizontală a balconului.

Se poate spune, deci, că în contextul arhitecturii din Moldova, zestrea transmisă de arta gotică a rezistat nu numai confruntărilor cu Renașterea, ci, deopotrivă, confruntărilor cu noile influențe orientale care se manifestau din ce în ce mai puternic în arta moldovenească.

În deceniile următoare, capacitatea de rezistență a goticului moldovenesc se va dovedi de-a dreptul uimitoare. În anii 1626—1629, destoinicul voievod care a fost Miron Barnovschi construia, în vecinătatea Iașilor, mînăstirea Bîrnova [25]. Acest monument cu expresie bărbătească, în a cărui masivă încrîncenare descifrăm ceva din nestatornicia vremurilor cînd el a fost construit, preia numeroase elemente din plastica decorativă a Dragomirnei [26], dar în același timp păstrează și ancadramente de fereastră cu baghete încrucișate, așa cum pot fi întîlnite cu zecile în deceniile anterioare. Tot Miron Barnovschi a înconjurat mînăstirea Dragomirna cu o veritabilă cetate, de fapt cel mai mare ansamblu fortificat construit în Moldova după ce turcii interziseseră utilizarea vechilor cetăți. La adăpostul zidurilor înalte și a turnurilor trainice, a fost construită și o casă domnească, prevăzută cu o sală de ospețe [27]. Cunoscută sub denumirea improprie de « sală gotică », denumirea aplicată și suratelor ei de la Trei Ierarhi și Cetățuia, sala de ospețe are gotic doar elementul nervură care, utilizat în chip decorativ, creează o rețea decorativă pe intradosul bolților a căror deschidere în spațiu nu mai are însă nimic cu tradițiile arhitecturii gotice.

Dincolo de multele exemple care de aici încolo mai pot fi date pentru a

Fig. 374

Fig. 375

Fig. 376

Fig. 377

ilustra persistența în timp a profilaturii și ancadramentelor de tradiție gotică, în mod deosebit mai e nevoie să fie citate trei monumente.

În anii 1638—1639, ambițiosul domn al Moldovei, Vasile Lupu, construia Fig. 378 biserica Trei Ierarhi din Iași [28], monu- Fig. 379 ment nemaivăzut prin profuziunea ornamentală și care trebuia să uimească pe Fig. 380 contemporani prin bogăția înzestrării. Construită din piatră fățuită și bogat ornamentată cu motive de origină caucaziană, biserica Trei Ierarhi este îmbrăcată în întregime într-o veritabilă horbotă sculptată a cărei opulență decorativă era împinsă pînă la exacerbare prin poleirea integrală a fațadelor cu foiță de aur. Dar, în pofida acestei nemaivăzute bogății decorative, biserica Trei Ierarhi se întorcea o dată și încă o dată la vechile modele, proprii arhitecturii moldovenești din veacul anterior. Urmînd tipologia edificiilor de plan triconc, ea este prevăzută cu contraforturi de tradiție gotică, iar ancadramentele sale cu baghete încrucișate au ca model monumente construite cu cel puțin un veac înainte. Mariajul de forme decorative apare cu atît mai surprinzător, cu cît ici-colo se recunosc și ecouri din lumea Renașterii, o Renaștere tîrzie care, la Iași, avea să fie, curînd, concurată de fluxul barocizant.

Arhitectura barocă dobîndea drept de cetate în Moldova prin două monumente cu adevărat remarcabile: mînăstirea Golia din Iași, ctitoria lui Vasile Lupu, și mînăstirea Cașin din județul Bacău, zidită de domnitorul Gheorghe Ștefan. Acestuia din urmă i se datorează Fig. 381 și refacerea bisericii mînăstirii Putna [29], Fig. 382 edificiu impozant care, în mod surprinzător, reia ideea exonartexului-pridvor luminat de mari ferestre gotice cu traforuri, ca odinioară la Probota lui Petru Rareș. Revenirea la formele tradiționale este cu atît mai neașteptată cu cît ele se asociază acum cu decorații baroce împrumutate de la monumentele epocii. Deși prezintă o compoziție eclectică, pridvorul de la Putna trebuie considerat ca ultimul exponent reprezentativ al goticului moldovenesc.



Fig. 374.
Biserica fostei mînăstiri Bîrnova (jud. Iași),
vedere dinspre nord-vest.

Trecînd dincolo de jumătatea veacului, în anii 1669—1672, domnitorul Gheorghe Duca înălța, în vecinătatea Iașilor, mînăstirea Cetățuia [30]. Biserica, o replică simplificată a bisericii Trei Ierarhi, ne aduce încă o dată în fața unei compoziții decorative eclectice în cadrul căreia se asociază elemente intrate de curînd în morfologia decorativă a arhitecturii moldovenești, dar expresia edificiului este dictată în primul rînd de prezența contraforților și a ancadramentelor cu traforuri sau cu baghete încrucișate.

Aluzii la vechea arhitectură gotică recunoaștem și în sala de ospețe inspirată îndeaproape de aceea construită de Miron Barnovschi la Dragomirna.

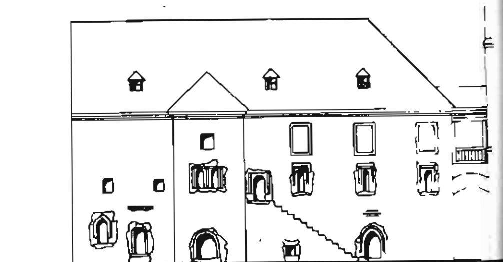
De aici încolo, în Moldova [31] puterea de supraviețuire a goticului este mereu mai redusă și, curînd, el va ceda definitiv locul compozițiilor înflorite ale barocului trecut prin filiere orientale.

Dar ciudata și aventuroasa lui carieră artistică pe pămîntul țării noastre nu se încheie aici. În mod neașteptat, el va găsi un teren de refugiu tocmai în acel voievodat care se dovedise cîndva atît de puțin ospitalier la demersurile artei gotice: în Țara Românească.

Evenimentul care a favorizat trecerea goticului moldovenesc la sud de Milcov și de Carpați, a fost efemera pace încheiată între Vasile Lupu și Matei Basarab. În urma deselor răfuieli armate, cei doi voievozi au căzut la pace și pentru a da mai mult temei înțelegerii de bună vecinătate, au convenit să ridice, fiecare pe pămîntul celuilalt, cîte o ctitorie. Mai șiret și întrevăzînd parcă instabilitatea acestei înțelegeri, Matei Basarab a construit la Soveja o bisericuță modestă, dimpotrivă, ambițiosul și dornicul de strălucire Vasile Lupu a ținut să înalțe în chiar capitala Țării Românești, la Tîrgoviște, un lăcaș care să-i ilustreze puterea și voința de mărire.

Înlocuind o mai veche biserică a spătarului Stelea, de la care a păstrat numele, ctitoria Lupului a însemnat, în anul 1645, un moment de o deosebită importanță în viața artistică a Țării Românești [32]. Construită de un șantier cu compoziție mixtă, munteni și moldoveni, biserica Stelea este un edificiu de plan triconc, cu turlă pe pronaos, sistemul de boltire folosind caracteristicul sistem de arce piezișe moldovenești. Fațadele poartă o decorație de tradiție muntenească, cu două registre de arcaturi, dar, în acelaș timp, ele sînt viguros articulate de către contraforți cu lăcrimarii, soclul este robust și protejat cu o banchetă de piatră, iar ancadramentele sînt din categoria bină cunoscută cu baghete încrucișate, fiind prevăzute și cu profil în acoladă care intersectează baghetele, sporind expresivitatea gotică a compoziției decorative.

Profitînd de rîvna ctitoricească a lui Matei Basarab, echipa de meșteri pietrari venită din Moldova a rămas în Țara Românească, urmînd a realiza în continuare ancadramentele de piatră pentru numeroasele lăcașuri domnești. Și



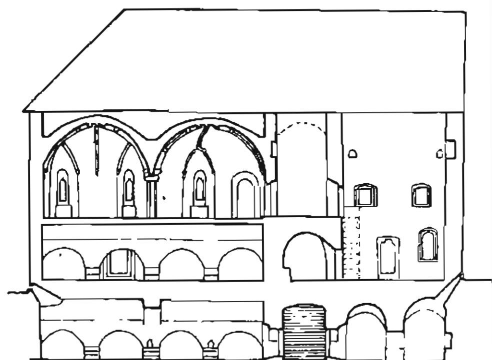


Fig. 375
Mînăstirea Dragomirna, casa domnească, fațada.
Fig. 376
Mînăstirea Dragomirna, casa domnească, secțiune și plan.

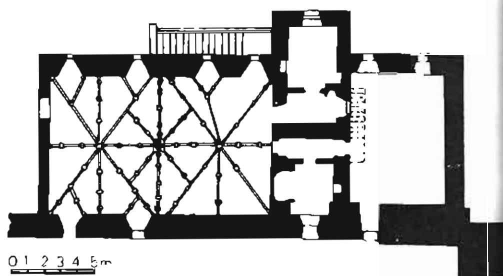


Fig. 377
Mînăstirea Dragomirna, casa domnească, sala de ospețe.





Fig. 378
Biserica Trei Ierarhi din Iaşi,
vedere dinspre sud-vest.

astfel, pornind de la modelul creat la biserica Stelea, de-a lungul mai multor decenii, putem urmări insinuarea în compozițiile decorative ale monumentelor muntenești a unui semnificativ bagaj morfologic de tradiție gotică. S-ar putea spune că, înfrînt de atîtea ori pe cîmpul de luptă, Vasile Lupu reușea să obțină asupra adversarului său muntean o prețioasă victorie pe planul artelor.

Nu este inutil să amintim că arhitectura moldovenească nu se afla la prima ei încercare de a pătrunde pe teritoriul Țării Românești. În cursul secolului al XVI-lea, doamna Chiajna, fiică a lui Petru Rareș și soție a lui Mircea Ciobanul, favorizase venirea unor meș-

Fig. 379
Biserica Trei Ierarhi din Iași, fațada vestică;
de observat conviețuirea elementelor de tradiție gotică
cu elemente ornamentale de origine caucaziană.

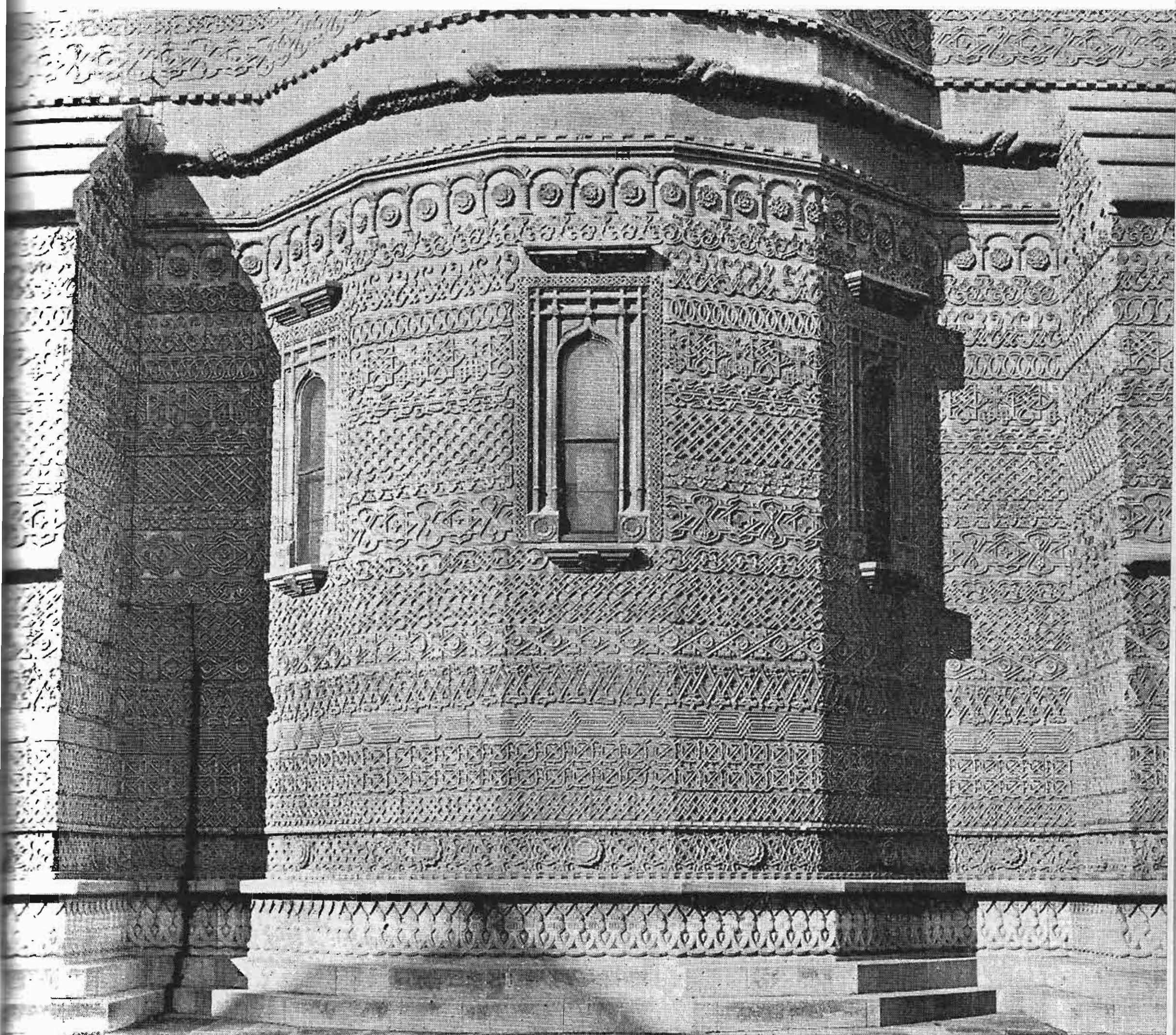


Fig. 380
Biserica Trei Ierarhi din Iaşi
vedere parţială a faţadei sudice.

teri din Moldova şi, fără îndoială, acestora li se datorează apariţia unor contraforţi pe faţadele paraclisului domnesc de la Curtea Veche din Bucureşti [33]. La sfîrşitul veacului al XVI-lea şi începutul celui următor, biserica din Bălteni [34], din cîmpia Ilfovului, era de asemeni înzestrată cu contraforţi a căror funcţie constructivă, practic nulă, era compensată de o autentică funcţie decorativă, integrarea lor în compoziţia generală fiind realizată cu ajutorul paramentului de cărămidă şi panouri de tencuială alternate, de asemeni de brîul median care încinge şi suprafaţa masivilor contraforţi. Dar, ceea ce nu reuşiseră înaintaşii, reuşea acum, în anii de mijloc ai secolului al XVII-lea, biserica Stelea, moment întîrziat din zbuciumata existenţă a goticului în ţările române.

În anii care au urmat, contraforţii au fost utilizaţi doar de cîteva ori şi

întotdeauna cu evident rost decorativ. Așa îi întîlnim la biserica Sfinții Împărați din Tîrgoviște [35], ctitorie a lui Matei Basarab, așa îi întîlnim la biserica din Săcuieni-Dîmbovița [36]. În schimb ancadramentele de piatră pentru portale și ferestre se răspîndesc în mai toată Țara Românească și le găsim decorînd numeroase edificii, fie ctitorite de voievozi, fie de către principalii boieri ai divanului. La ctitoriile lui Matei Basarab de la Plumbuita [37], la Gura Motrului [38], la Sf. Nicolae (Andronești) din Tîrgoviște [39], la Verbila [40] și la alte



Fig. 381
Biserica mînăstirii Putna (jud. Suceava), vedere dinspre sud-vest.

monumente, ancadramentele cu baghete încrucișate intervin ca o prezență caracteristică, deloc tulburate de inevitabila întîlnire cu repertoriul decorativ tradițional muntenesc sau cu noi variante ale ornamenticii orientale, care se insinuau în arta voievodatului de la Dunăre.

La biserica mînăstirii Brebu [41], portalul de vest, decorat cu baghete încrucișate într-o redactare simplificată, poartă
Fig. 383 semnătura unui pietrar Lupu, atestare certă a faptului că meșteșugul de a
ciopli astfel de ancadramente devenise
Fig. 384 apanajul autohtonilor și avem tot dreptul să considerăm că pătrunderea goticului în Muntenia se realiza acum cu mîna de lucru a unor meșteri din Moldova.

În destule cazuri, formele goticului întîrziat intră în compoziții bastarde, cu participarea ornamenticii orientale, rezultatele fiind de o neașteptată expresivitate decorativă. Așa sînt ancadramentele bisericii din Golești [42], cioplite de către meșterul Stoica, meșter căruia îi putem atribui de asemeni ancadramentele bisericii Sf. Treime din Pitești [43] și ancadramentele bisericii din Coieni-Mironești [44], ctitorită de Ilinca, fiica lui Radu Șerban voievod, soția marelui postelnic Constantin Cantacuzino.

Un capitol deosebit de semnificativ pentru istoria goticului muntenesc din cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea a fost prilejuit de înălțarea unor biserici ortodoxe, cu folosirea pietrelor și ancadramentelor luate de la monumente catolice căzute în ruină. Din acest grup fac parte bisericile Crețulescu [45] și Sf. Ionică din Tîrgo-
viște [46], de asemeni biserica Sf. Gheor- Fig. 38
ghe din Cîmpulung [47], toate cu anca-
dramente gotice reutilizate. Dar, o dată Fig. 38
cu preluarea ancadramentelor, a fost favorizată și adaptarea tipului de absidă gotică, poligonală atît la exterior cît și la interior. Datorită planimetriei arhaizante, bisericile Crețulescu din Tîrgoviște și Sf. Gheorghe din Cîmpulung par mult mai vechi decît sînt în adevăr, mulți fiind cercetătorii induși în eroare. Demn de reținut este faptul că în contextul acestui tardiv proces de goticizare, absida poligonală a fost adoptată chiar și la monumente care nu au folosit materialele unor edificii mai vechi, de exemplu bisericile Geartoglu [48] și Buzincă [49] din Tîrgoviște. Se poate, deci, afirma că, o dată cu pătrunderea goticului moldovenesc, în Țara Românească se crease un climat favorabil pentru o comunicare mai generoasă cu venerabilul stil artistic aflat acum în preajma amurgului.

O ultimă bătălie. În anii de glorioasă înflorire artistică și cărturărească din timpul domniilor lui Șerban Cantacuzino (1678—1688) și Constantin Brîncoveanu (1688—1714), elementele decorative de tradiție gotică reapar la cîteva monumente ilustre. La biserica mînăsti-

Fig. 382
Biserica mînăstirii Putna. Fațada vestică.

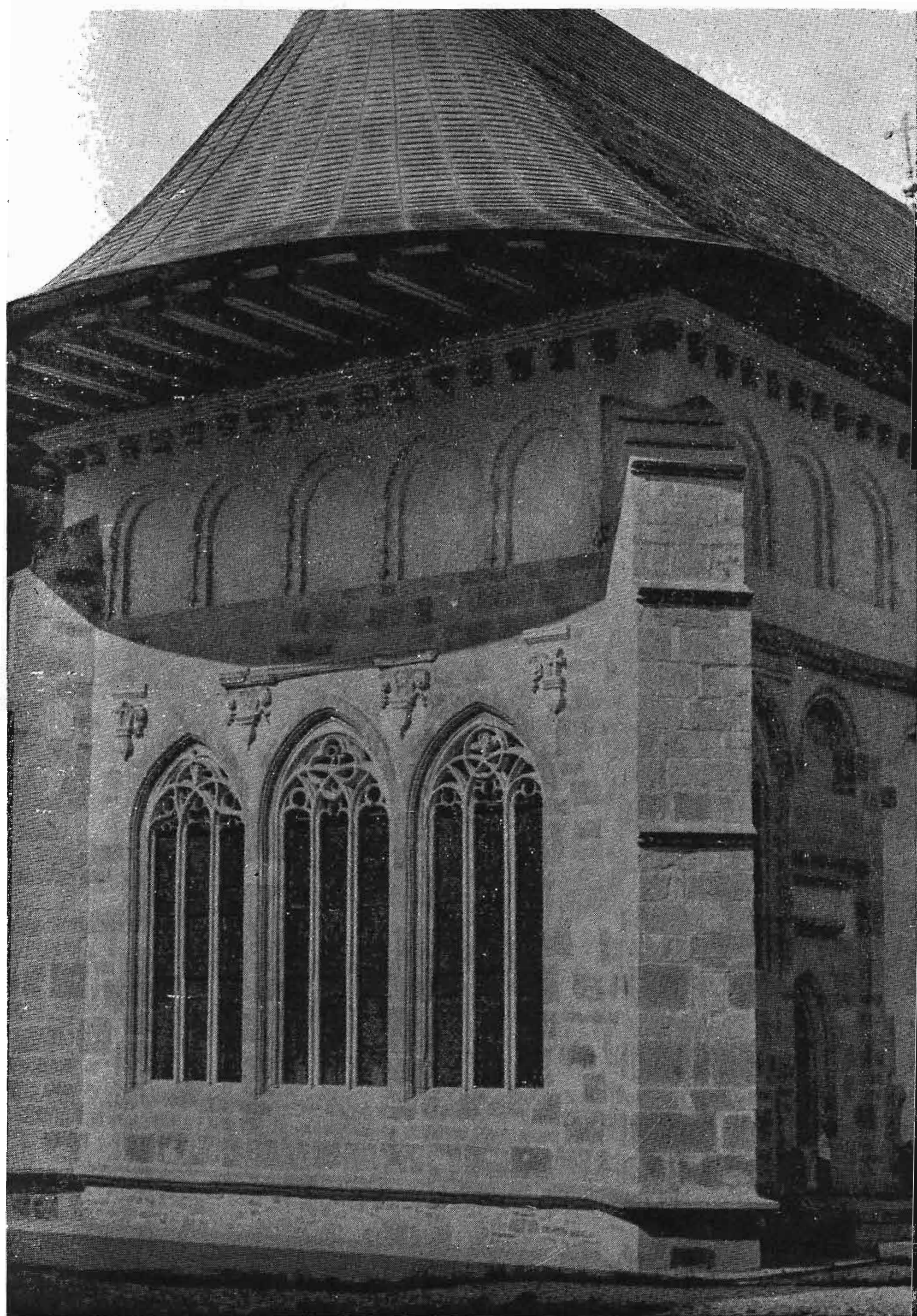


Fig. 387 rii Cotroceni [50], în 1679, la biserica Doamnei [51], în 1683, alături de elemente de pietrărie tipic orientale regăsim ancadramentele cu baghete încrucișate, pentru ca, doar cîțiva ani mai tîrziu, în 1690—1694, cu probabilitate același meșter să execute ancadramentele pentru ferestrele bisericii mari și ale bolniței mînăstirii Hurez [52], principala ctitorie a luminatului voievod Constantin Brîncoveanu.

Poposind în fața bisericii mari de la Hurez și descifrînd ca într-o carte sensurile compozițiilor decorative de pe fațade, nu se poate să nu rămîi uimit de extraordinara forță de absorbție, de interpretare și de integrare într-o compoziție unitară a unor elemente
Fig. 389 atît de eteroclite. În esența ei pe deplin muntenească, arhitectura monumentului este agrementată ornamental cu motive care aparțin repertoriului tradițional constituit încă din secolul al XVI-lea. Alături de acestea sau, mai bine zis, pe canavaua pe care ele o creează, regăsim motive de proveniență orientală, motive tipic baroce de curînd aduse în Țara Românească de către meșterii pietrari și împreună cu toate, ancadramente cu bachete încrucișate aparținînd goticului moldovenesc. Se poate spune că, între timp, acest gotic dobîndise drept de cetate în Țara Românească, de vreme ce îl regăsim tocmai la cea mai reprezentativă ctitorie a voievodului, la marele ansamblu de la Hurez care va cumula întreaga sumă de frumuseți cu care Brîncoveanu era în stare să-și înzestreze o ctitorie.

Adevărat cîntec de lebădă, apariția goticului la Hurez încheie o lungă carieră artistică, chiar dacă dincolo de ea și sub autoritatea ei vor mai fi realizate, epigonic, cîteva monumente cu utilizarea unor motive de tradiție gotică. Astfel, celui care străbate centrul orașului București i se poate părea ciudată prezența unor ferestre cu profilatură gotică la biserica marelui logofăt Pană
Fig. 388 Negoescu, monument construit în anii 1720—1724 [53], pe locul altuia mai vechi. Este doar unul dintre mai multele exemple ce pot fi date pentru a ilustra

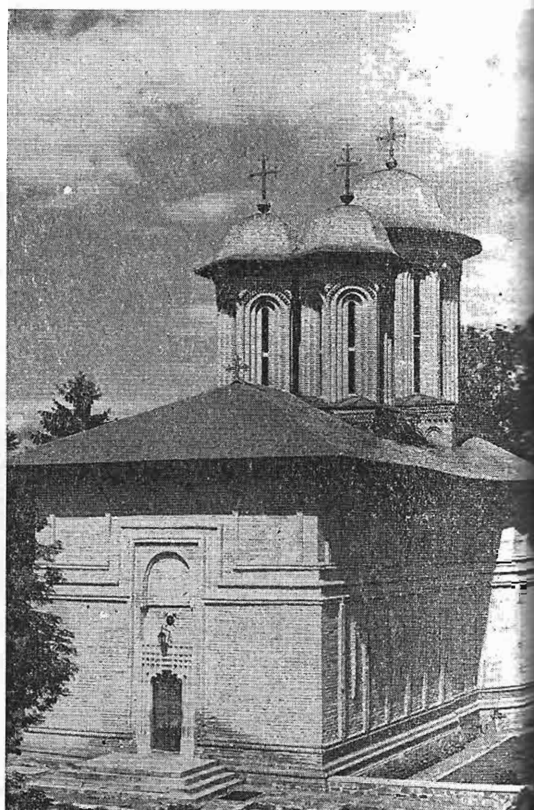


Fig. 383
Biserica fostei mînăstiri Brebu (jud. Prahova), vedere dinspre sud-vest.

că, sub autoritatea Hurezului, și alte monumente au mai utilizat, în plină epocă brîncovenească, motive de tradiție gotică.

Ajuns aici, se poate spune că goticul era obosit de lungul și zbuciumatul său drum. El ajunsese în Țara Românească la începutul secolului al XVIII-lea, după ce se întîlnise cu atîtea stiluri artistice, după ce conviețuise cu ele, după ce participase la atîtea sinteze reprezentative pentru mediul artistic românesc. Vreme de mai multe secole, el continuase să existe neîntrerupt și să-și împrospăteze în permanență forțele.

Fig. 384
Meșterul pietrar Lupu: portalul vestic al bisericii fostei mînăstiri Brebu.

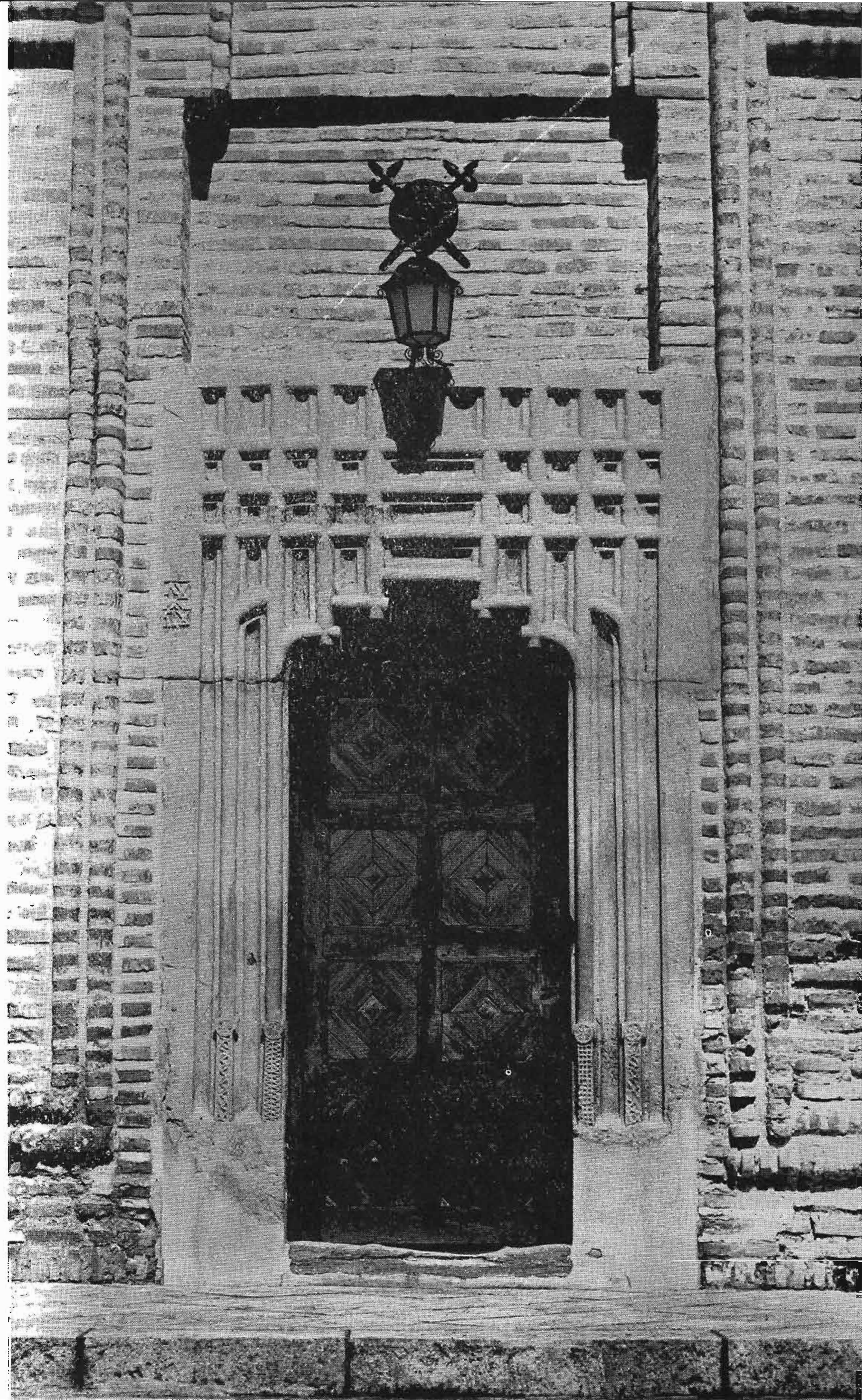
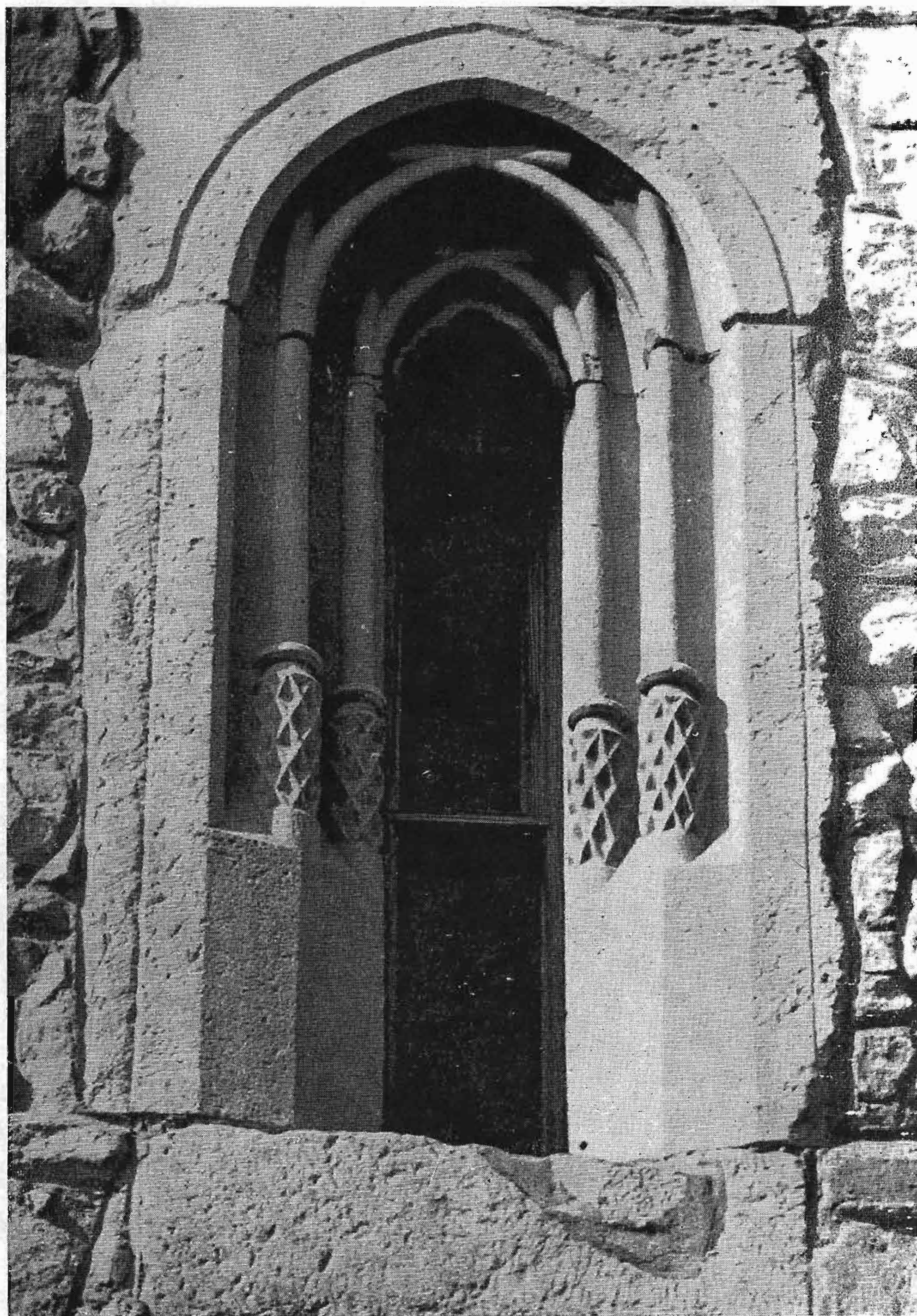


Fig. 385
Biserica Sf. Gheorghe din Cîmpulung Muscel: ancadrament de fereastră.



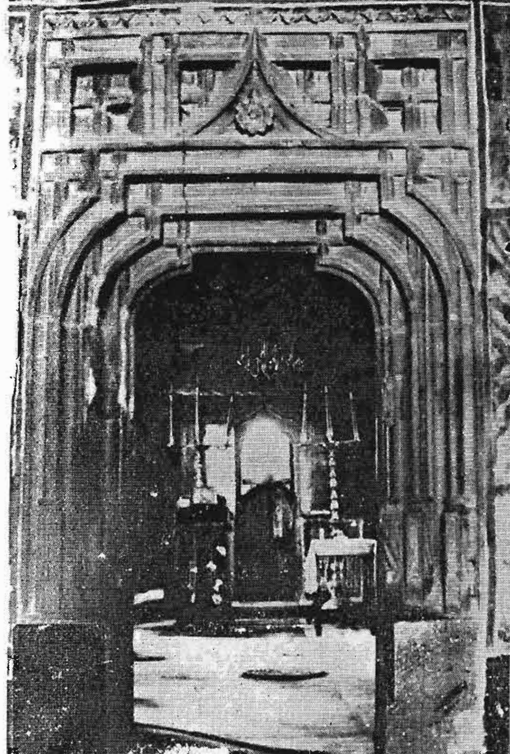
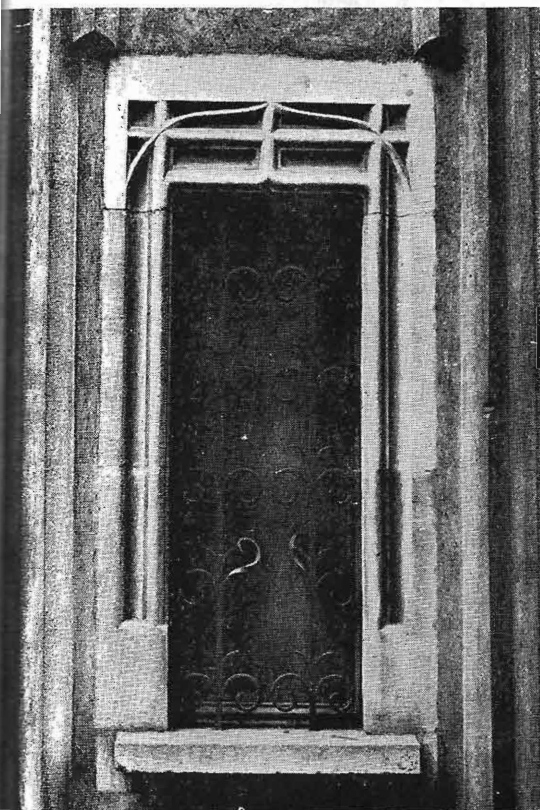
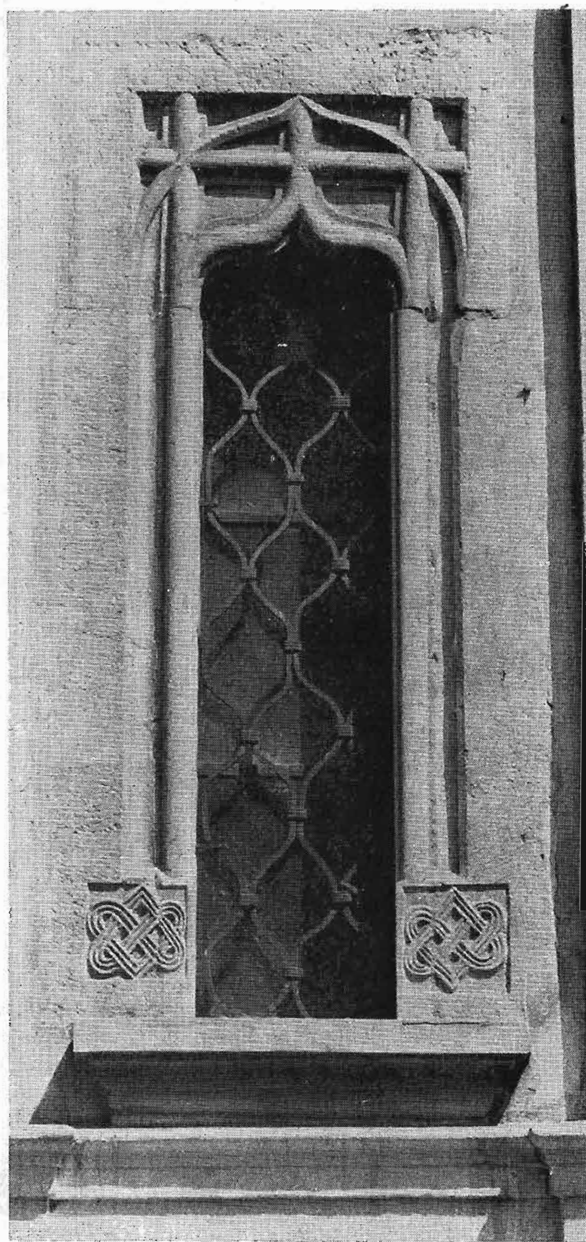


Fig. 386
Biserica Sf. Gheorghe
din Cîmpulung Muscel: portal.
Fig. 387
Biserica fostei mînăstiri Cotroceni
din București,
ancadrament de fereastră.
Fig. 388
Biserica lui Pană Negoescu
(București),
ancadrament de fereastră.





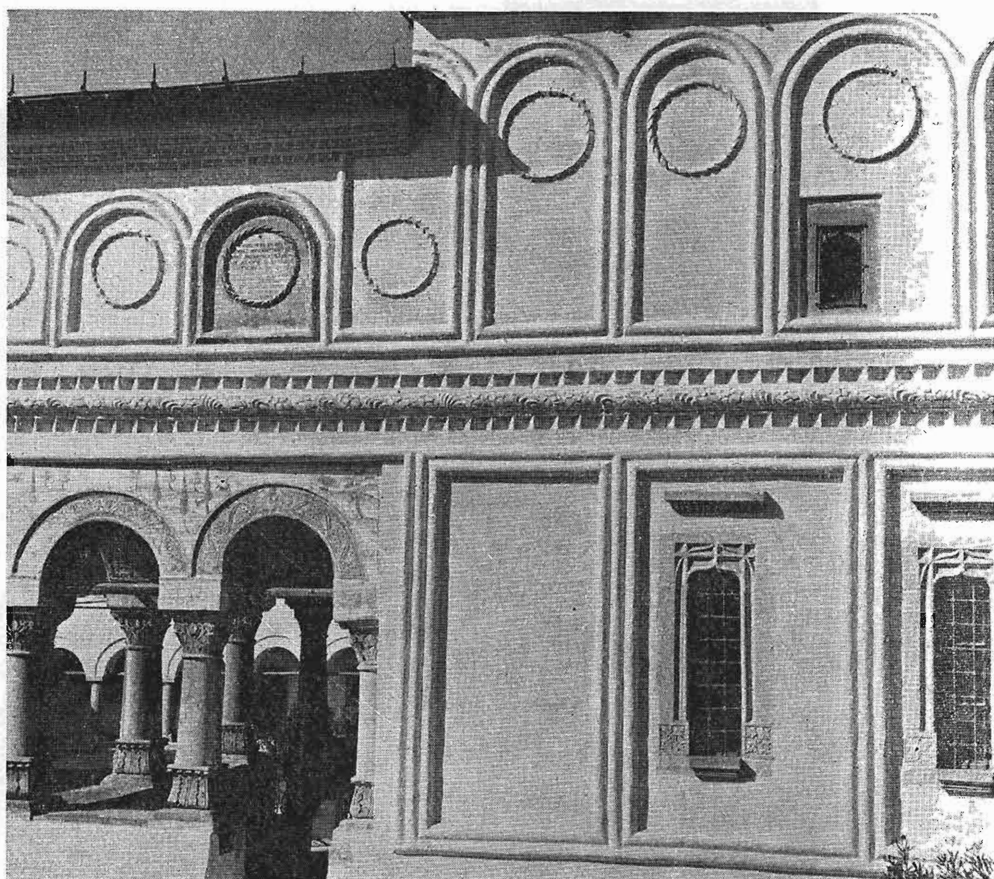


Fig. 389
Biserica mare a mînăstirii Hurez (jud. Vîlcea), vedere parțială a fațadei sudice; de observat compoziția decorativă deosebit de complexă la care participă forme de veche tradiție autohtonă, cu profile gotice, cu profile de stil Renaștere, cu elemente orientale și cu elemente de stil baroc.

Nici un moment nu a fost vorba de o reînviere cu caracter livresc, așa cum avea să se întîmple mai tîrziu în sînul arhitecturii romantice, cînd neogoticul a împînzit țările Europei, populîndu-le cu plăsmuiri artificiale, făcute doar pentru a împăca dorința de fantast a rămășițelor nobiliare bîntuite de nostalgiile evului mediu.

În țările române, istoria goticului a fost deosebit de agitată, dar trebuie să se rețină că, dincolo de variațiile de expresie deduse cu necesitate din configurațiile specific locale, dincolo de conjuncturile istorice care i-au modificat fizionomia, el rămîne în ultimă instanță un adevărat fir roșu care străbate fenomenele artistice din spațiul carpato-danubian. În mod neașteptat, la zestrea de unitate spirituală a țărilor române din secolele evului mediu, trebuie considerat la loc de cinste și aportul pe care l-a adus arta gotică, cu precădere în domeniul arhitecturii.

Note

1. În legătură cu această primă perioadă din istoria renașterii transilvănene vezi: Balogh J. *Renaissance*; idem, *Matyás*; Vătășianu, *Istoria*, p. 558–563; Sebestyen, *Renașterea*.
2. O sugestivă sinteză privind renașterea din Transilvania în secolul al XVI-lea, la Ionescu, *Istoria*, I, p. 419–439.
3. Este semnificativ faptul că ctitoriile acestei perioade aparțin boierilor: pîrcălabul Luca Arbore, ctitor la Șipote, în 1509, marele postelnic Cozma Șarpe, ctitor la Văleni-Neamț, în 1519, vistiernicul Eremia, ctitor la Brăniștení-Roman, în 1520, logofătul Gavriil Trotușan, ctitor la Părhăuți, în 1522.
4. Ghika-Budești, Balș G., *Probota*; Balș G., *Sec. XVI*, p. 11–21; Comarnescu, *Îndreptar*, p. 115; *Monumente din Moldova*, p. 176–180.
5. În legătură cu problemele pridvorului în arhitectura românească, Drăguț, *Pridvorul*; Iliescu, *Pridvorul*.
6. Balș G., *Sec. XVI*, p. 21–31; Balș Șt., *Humor*; winckel, *Introduction*, p. 218; Stoicescu, *Moldova*, p. 374–379 (bibliografie).
7. Balș G., *Sec. XVI*, p. 31–39; Balș, Nicolescu, *Moldovița*; winckel, *Introduction*, p. 242; Ionescu, *Istoria*, I, p. 61–66; Voitec, *Reflexe*, p. 63; Stoicescu, *Moldova*, p. 570–575 (bibliografie).
8. Balș G., *Sec. XVI*, p. 46–55; winckel, *Introduction*, p. 255; *Monumente din Moldova*, p. 193–198.
9. Balș G., *Sec. XVI*, p. 49. Considerînd calitatea artistică de execepție a acestei lucrări și, mai ales, strînsa asemănare cu unele opere italice de epocă, nu este exclus ca ea să fi fost executată de către unul dintre meșterii italieni chemați la curtea lui Ivan cel Groaznic. În drum spre Moscova, un popas la Suceava ar fi putut prilejui realizarea frumoasei steme de la biserica Sf. Dumitru și poate a altor piese, dispărute între timp.
10. Lapedatu, *Ioan Zidarul*; Matei, *Bisericile*.
11. Pentru arhitectura acestor monumente, cele mai bune prezentări la Balș G., *Sec. XVI*.
12. Că domnitorii moldoveni erau conștienți de existența unui gust local, se poate deduce și din analiza corespondenței lui Petru Rareș cu orașul Bistrița, pentru clarificarea litigiului său cu meșterul Ioan Zidarul, fugit în acel oraș. Rareș precizează că zidarii bistrițeni (ardeleni în general) « nu știu să construiască după obiceiul nostru » (cf. Lapedatu, *Ioan Zidarul*, p. 83–84).
13. Balș G., *Sec. XVI*, p. 165–170, cu propunerea de reconstituire Iorga, *Cotnari*, p. 77; Stoicescu, *Moldova*, p. 216–217 (bibliografie),
14. Balș G., *Sec XVI*, p. 169–170.
15. Din relatările călugărului minorit Bartolomeo Bassetti, care a vizitat Moldova în 1643, aflăm despre existența bisericilor catolice din Tîrgu-Trotuș, Săbăoani și Bacău (Bassetti, *Vizitația*, p. 177, 184, 186). Mai minuțios în descrierile sale, Petru Bogdan Bakšić oferă prețioase știri privind biserica din Bacău – mare, frumoasă, cu clopotniță și sacristie –, de asemeni despre bisericile din Suceava (Bakšić, *Călătoria*, p. 247, 239). Mai recent, unele date privind dispărutele biserici catolice din Suceava au fost culese de arheologul Mircea Matei (*Bisericile*).
16. Balș G., *Sec. XVI*, p. 120–130; Theodorescu, *Bistrița*.
17. Balș G., *Sec. XVI.*, p. 131–138.
18. Balș G., *Sec. XVI.*, p. 140–152; Nicolescu, *Slatina*.
19. Casa domnească de la Slatina a fost restaurată in anii 1971–1975; în prezent ea păstrează doar pivnițele boltite și parterul, deasupra căruia se afla un etaj care comunica cu drumul de strajă al incintei fortificate (ipoteză formulată de arh. Virgil Polizu).
20. Descoperită cu ocazia lucrărilor de restaurare a întregului ansamblu, fîntîna de la Slatina urmează să fie reconstituită pe baza proiectului întocmit de arh. N. Diaconu.
21. Balș G., *Sec. XVI*, p. 157–165; Musicescu, Berza, *Sucevița*, p. 15–46; Musicescu, *Sucevița*, p. 10–15.
22. Henry, *Moldavie*.
23. Balș G., *Sec. XVII–XVIII*, p. 26–38; Ionescu, *Istoria*, II, p. 20–26; Voinescu, Theodorescu, *Dragomirna*, p. 11–16.

24. Balş, Nicolescu, *Moldoviţa*, p. 62—77; Ionescu, *Istoria*, II, p. 61—65.

25. Balş G., *Sec. XVII—XVIII*, p. 96—102; Ionescu, *Istoria*, II, 33—34; Drăguţ, *Miron Barnovschi*, p. 21.

26. Balş G., *Sec. XVII—XVIII*, p. 397—402; Ionescu, *Istoria*, II, p. 58—59; Voinescu, Theodorescu, *Dragomirna*, p. 23—24.

27. Balş G., *Sec XVII—XVIII*, p. 402—404; Ionescu, *Istoria*, II. p. 59—60, 62—63; Voinescu, Theodorescu, *Dragomirna*, p. 25.

28. Balş G., *Sec. XVII—XVIII*, p. 134—135; Grigoraş, *Trei Ierarhi;* Ionescu, *Istoria*, II, p. 32—39; Curinschi, *Iaşi*, p. 29—31.

29. Vechea biserică a Putnei a fost devastată de cazaci în anul 1654, fiind apoi dărîmată de Vasile Lupu care, după cum povesteşte cronicarul Neculce, nădăjduia să găsească bani în fundaţiile ei. A fost reconstruită de Gheorghe Ştefan şi de Istratie Dabija, fiind terminată în 1662 (Balş G., *Ştefan cel Mare*, p. 143—150; *Repertoriul*, p. 49—57; Constantinescu, *Putna;* Ionescu, *Istoria*, II, p. 49—50). Restaurată în anii 1971—1972, biserica Putnei a recăpătat înfăţişarea originară, în primul rînd prin redeschiderea integrală a ferestrelor pridvorului, parţial zidite în sec.XIX.

30. Balş G., *Sec. XVII—XVIII*, p. 199—203; Drăghiceanu, Lupu, *Cetăţuia;* Ionescu, *Istoria*, II, p. 53—54, 72—77; Grigoraş, *Cetăţuia;* Curinschi, *Iaşi*, p. 39—40.

31. Pentru ilustrarea persistenţei formelor de tradiţie gotică în arhitectura moldovenească din secolul al XVII-lea ar mai putea fi citate: biserica mînăstirii Bogdana (jud. Bacău), ctitoria marelui logofăt Solomon Bîrlădeanu din anii 1670—1680, şi biserica Sf. Onufrie-Mănăstioara (jud Suceava), ctitoria lui Ştefan Petriceicu Vodă, din anul 1673 (Balş G., *Sec. XVII—XVIII*, p. 203—205).

32. Ionescu, *Istoria*, II, p. 85—89; Moisescu, Cantacuzino, *Stelea*, p. 14—26; Stoicescu, Moisescu, *Tîrgoviştea*, p. 233—243.

33. Ionescu, *Istoria*, I, p. 376—380; Teodoru, *Contraforţi*, p. 398—401; Moisescu, *Curtea Veche*, p. 18—26.

34. Lapedatu, Iorga, Socolescu, *Bălteni*; Brătulescu, *Ilfov*, p. 34—36; Ionescu, *Istoria*, I, p. 397, II, p. 78.

35. Ionescu, *Istoria*, II, p. 80—81; Stoicescu, Moisescu, *Tîrgoviştea*, p. 216—218.

36. Ctitorită, în 1654, de marele postelnic Neagoe Săcuianu; Ghika-Budeşti, *Muntenia*, III, p. 28, 41; Drăghiceanu, *Neagoe Săcuianu.*

37. Întemeiată de Petru cel Tînăr (1559—1568), mînăstirea Plumbuita a fost refăcută de Matei Basarab, în 1646—1647; Ghika-Budeşti, *Muntenia*, III, p. 56—57; Ionescu, *Istoria*. II, p. 83; C. Popa, *Plumbuita*, p. 23—30.

38. Ctitorie a lui Preda Brîncoveanu, din 1653 (Ghika-Budeşti, *Muntenia*, III, p. 34, 60—61; Ionescu, *Istoria*, II, p. 89—93; Balş Şt., *Gura Motrului).*

39. Construită în 1653 (Ghika-Budeşti, *Muntenia*, III, p. 41—42; Stoicescu, Moisescu, *Tîrgoviştea*, p. 220—222.

40. Mînăstirea Verbila (jud. Prahova) a fost întemeiată în 1539; refăcută de Pană Filipescu in timpul lui Matei Basarab; remarcabil portalul vestic (Ghika-Budeşti, *Muntenia*, III, p. 57, pl. CXLI—CXLV; Iorga, *Verbila.*

41. Mînăstirea Brebu-Prahova a fost ctitorită de Matei Basarab în 1640—1650 (Ghika-Budeşti, *Muntenia* III, p. 34, 62, pl. 168—174; Ionescu, *Istoria*, II, p. 89—91, 122—125).

42. Biserica Sf. Treime din Goleşti a fost ctitorită de marele vistiernic Stroe Leurdeanu, în 1646 (Ghika-Budeşti, *Muntenia*, p. 28, 43—44; Ionescu, *Istoria*, II, p. 80, 171, 173, 179, Popescu, *Goleşti).*

43. Biserica Sf. Treime din Piteşti (fosta biserică a schitului Beştelei) a fost construită de Ianache Vistiernicul în anii 1678—1684. În prezent, în curs de restaurare (Voinaroschi, *Piteşti*, p. 67—70).

44. Biserica Sf. Nicolae din Coieni-Mironeşti (jud. Ilfov) a fost ctitorită de Ilinca Cantacuzino, în 1669 (Ghika-Budeşti, *Muntenia*, III, p. 46—47, pl. 79—86; Brătulescu, *Ilfov*, p. 51—53; Ionescu, *Istoria*, II, p. 80—81).

45. Chihaia, *Monuments*, p. 69—71 (descriere, identificare greşită, respinsă ulterior de autor, cu biserica catolică Sf. Francisc); idem, *Tîrgovişte*, p. 31, 35—36; idem, *Cetăţile*, p. 365—366; Stoicescu, Moisescu, *Tîrgovişte*, p. 158—160. Data edificării nu este cunoscută cu exactitate, dar din însumarea ştirilor documentare, monumentul se situează prin 1640—1641, ctitor fiind Dragomir Creţulescu.

46. Diaconescu, *Cercetarea*, p. 77–81; Stoicescu, Moisescu, *Tîrgoviștea*, p. 211–215. Incert ca datare, monumentul este atribuit de cercetarea arheologică primei jumătăți a secolului al XVII-lea. Zidărie de cărămidă, pe latura sudică a pronaosului aflîndu-se un portal gotic tîrziu.

47. Chihaia, *Monuments*, p. 67–69; idem, *Cetățile*, p. 316–318; Zagoritz, *Înrîuriri*, p. 44. Săpăturile arheologice din 1968, conduse de Flaminiu Mîrțu, au demonstrat că biserica Sf. Gheorghe a fost construită în secolul al XVII-lea, cu materiale provenind de la « Cloaşter» (Popescu, *Săpăturile arheologice*, p. 694).

48. Stoicescu, Moisescu, *Tîrgoviștea*, p. 162–167; se propune datarea naosului cu altarul poligonal în secolul al XVI-lea. Credem, dimpotrivă, că monumentul a fost construit în epoca lui Matei Basarab, aparținînd grupului « goticizant ».

49. Biserica ctitorită, în 1639, de marele sluger Dumitru Buzinca, al cărui nume îl poartă (Stoicescu, Moisescu, *Tîrgoviștea*, p. 203–206).

50. Mînăstirea Cotroceni a fost ctitorită de Şerban Cantacuzino (1678–1680). (Ionescu, *Istoria*, II, p. 96 97; Stoicescu, *București*, p. 190; Cantacuzino, *Cotroceni*, p. 18–24).

51. Biserica Doamnei a fost zidită de doamna Maria, soția lui Șerban Cantacuzino (Ghika-Budești, *Muntenia*, III, p. 47–48, pl. 50–56; Ionescu, *București*, p. 72–73; Ionescu, *Istoria*, II, p. 80, 161, 163; Stoicescu, *București*, p. 201–203.

52. Ghika-Budești, *Muntenia*, IV, p. 37–47, 51–52, 80–85; Ionescu, *Istoria*, II, p. 96–99; Roșu, *Hurez*, p. 9–16.

53. Ionescu, *București*, p. 105; Stoicescu, *București*, p. 219–220.

Luceafărul de seară: catedralele de lemn.

B. ARHITECTURA DE LEMN

Am ajuns așadar, la începutul secolului al XVIII-lea.

În Țara Românească, sub autoritatea ctitoriilor lui Constantin Brîncoveanu, fenomenul artistic s-a remodelat într-un interval de timp foarte scurt, devenind caracteristică înveșmîntarea monumentelor cu o somptuoasă ornamentică, în care s-a văzut mai adesea numai ipostaza unei atitudini baroce, deși prin structura lor construcțiile acestei epoci au rămas mereu credincioase unor compoziții spațiale clare, de un permanent echilibru clasic.

În Moldova, deschiderea către momentul baroc al arhitecturii europene este mai evidentă și ea se operează cu contribuția evidentă a orientului apropiat, prin ale cărei filtre barocul apusean trecuse, apropiindu-și o serie întreagă de elemente formale de multă vreme intrate în tradiția Levantului mediteranean. Gustul pentru fastul ornamental invadase fațadele, ca și interioarele unor monumente, semnificativă fiind pentru Țara Românească biserica înălțată de Nicolae Mavrocordat la Văcărești[1], veritabil testament al artei de epocă brîncovenească. Pentru Moldova se cere amintită în același context ctitoria lui Mihai Racoviță de la Fîstîci[2].

În Transilvania, noua stăpînire habsburgică impunea cu forța catolicismul, intronîndu-l ca religie oficială și, ca urmare, arhitectura barocă, nu o dată numită și « arhitectură a contrareformei », era adusă de ordinul iezuiților și concretizată în numeroasele biserici care se construiau în mai toate localitățile importante. Pornind de la asemenea premise, nu va surprinde dacă, în ansamblul său, secolul al XVIII-lea poate fi numit un secol al barocului din țara noastră, un secol în care profuziunea ornamentală se alătură unor forme arhitectonice care nu o dată sînt străbătute de acea înfiorare agitată proprie noului stil artistic.

Prezența barocului este caracteristică acum nu numai pentru artele plastice, literatura ea însăși suportînd, în secolul al XVIII-lea, puternicul asalt al noului stil și s-a putut afirma chiar că literatura română modernă s-a născut sub zodia barocului.

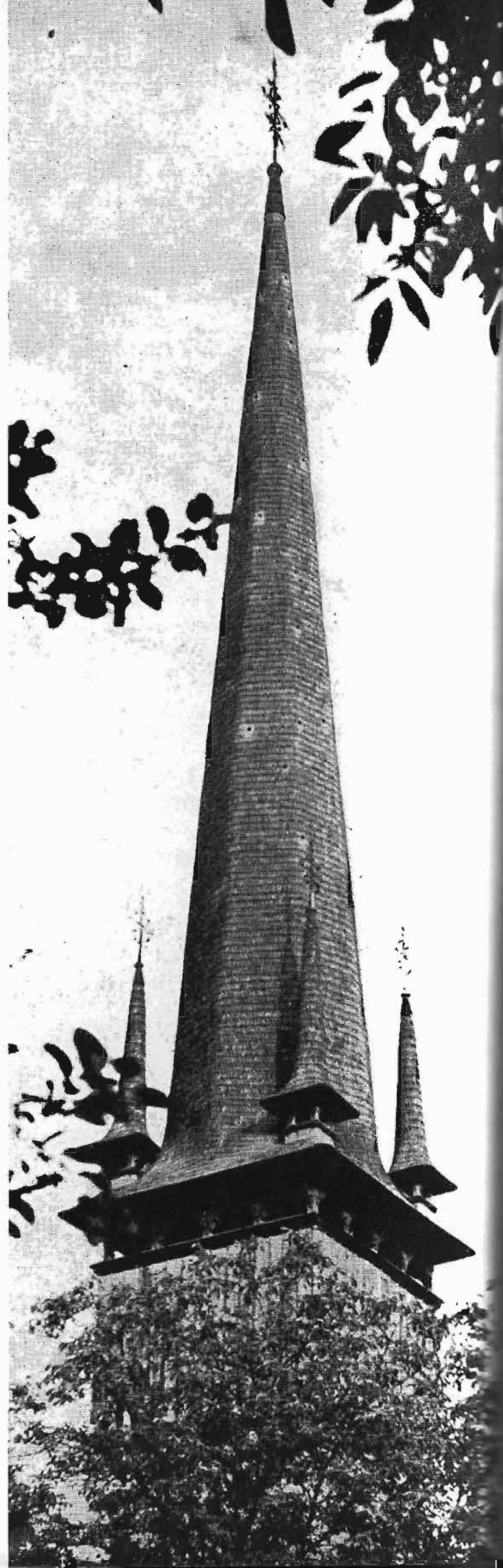
Considerînd toate acestea, lesne se poate ajunge la convingerea că, într-un atare univers cultural și artistic, moștenirea atît de mult slăbită a goticului nu mai găsea nici un temei. Și totuși, în mod paradoxal, cîteva evenimente dramatice, cu grele urmări pentru poporul nostru, au creat o conjunctură favorabilă pentru o ultimă și neașteptată afirmare a formelor arhitectonice și decorative pe care cîndva goticul le împămîntenise în țara noastră.

În anul 1717, părțile de nord ale Transilvaniei și Maramureșului au fost pustiite de o catastrofală invazie tătară.



Fig. 390
Biserica de lemn din Șurdești (jud. Maramureș), vedere dinspre vest.

Fig. 391
Biserica de lemn
din Șurdești,
foișorul turnului
și fleșa prelungă a acoperișului
încadrată de turnulețe decorative.

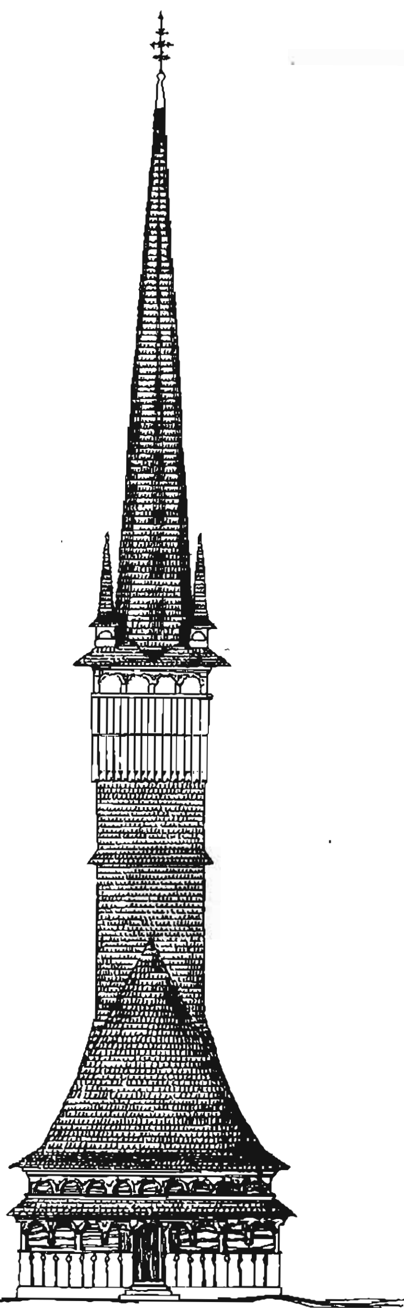


Ca întotdeauna, hoardele invadatoare nu s-au mulțumit numai să prade, ci au distrus prin foc nenumărate sate. În aceste împrejurări au fost mistuite zeci de biserici de lemn, lăcașe ale românilor, multe dintre ele avînd o istorie multiseculară, consemnată prin documente păstrate pînă în zilele noastre. Îndată după trecerea prăpădului, cu forțe însumate și cu o vădită îndîrjire, sătenii au înălțat alte biserici, pe care le-au dorit de la început mai mîndre decît cele de odinioară, vrînd parcă să-și arate și pe această cale năzuința de afirmare, năzuință al cărei suflu avea să devină din ce în ce mai puternic, culminînd, în anul 1784, cu năprasnica răscoală condusă de moții martiri, Horia, Cloșca și Crișan.

Două evenimente par să fi fost hotărîtoare în legătură cu modul în care au fost concepute și realizate noile biserici de lemn ridicate în Maramureș, în Țara Lăpușului, în părțile Sălajului și unele părți ale Bihorului. Un element era de ordin religios. În anul 1699, Vaticanul, sprijinit de autoritatea habsburgică, impusese românilor ortodocși « unirea » cu Roma, unire bazată pe făgăduiala mincinoasă a unor ușurări de ordin economic, social și politic pentru iobagii români împilați vreme de secole. Rezistența românilor ortodocși a îmbrăcat forme violente, răspunzînd la violența cu care acționau trimișii împăratului cu numeroase răscoale populare, al căror principal erou a fost Sofronie de la Cioara. Un important reflex al acestei rezistențe pe planul artelor a fost construirea unor noi biserici ortodoxe, de zid sau de lemn, de fiecare dată mult mai impozante decît putuseră fi cele din secolele anterioare.

Un al doilea element care a contribuit indirect la expresia mai îndrăzneață a bisericilor românești construite în secolul al XVIII-lea a fost modificarea

Fig. 392
Biserica de lemn din Șurdești,
fațada de vest în proiecție ortogonală.



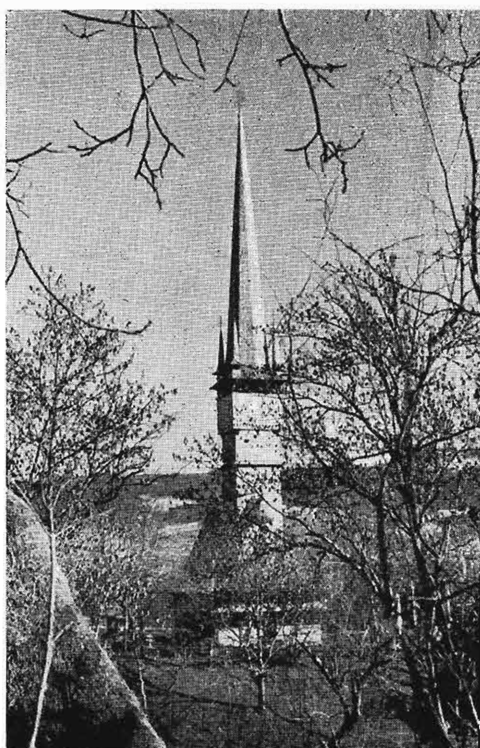


Fig. 393
Biserica de lemn din Plopiș
(jud. Maramureș).

statutului juridic al așezărilor. Instituind o autoritate centrală, imperiul habsburgic a suprimat vechile privilegii ale comunităților săsești, lichidînd, între altele, autonomia judiciară a principalelor localități. Autonomia judiciară, acel « drept al sabiei » — *jus gladii* — de care erau foarte mîndre comunele medievale, era de obicei simbolizată prin turnul înalt al bisericii sau al primăriei și prin decorarea acestui turn cu patru mici turnulețe situate la coiful acoperișului. O dată cu noile rînduieli statornicite de autoritățile austriece, ceea ce fusese odinioară un simbol al libertății așezărilor transilvănene devenea un simplu element ornamental la îndemîna oricui. Fapt semnificativ, el va fi curînd preluat în arhitectura de lemn.

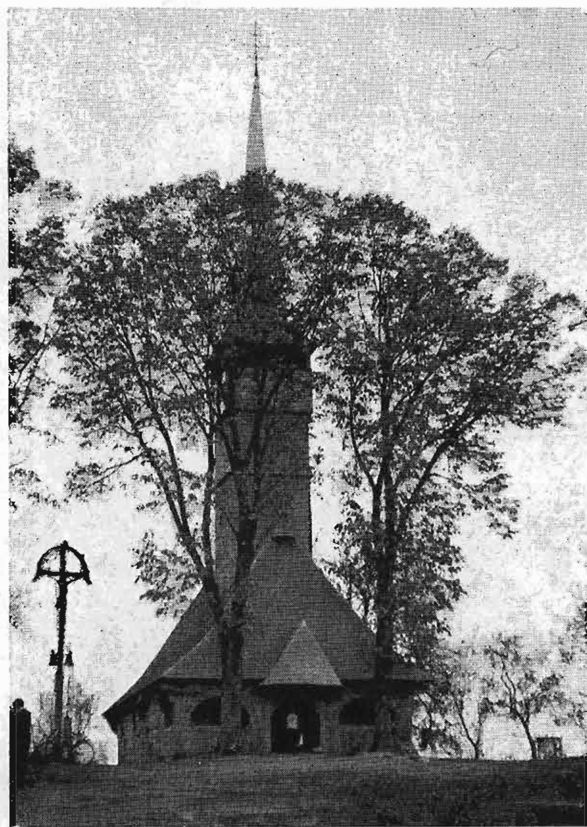
Pe fondul acestor împrejurări, atît de neprielnice în ansamblul lor, vom

Fig. 394
Biserica de lemn din Ieud-Vale
(jud. Maramureș).



Fig. 395
Biserica de lemn din Borşa
(jud. Maramureş).





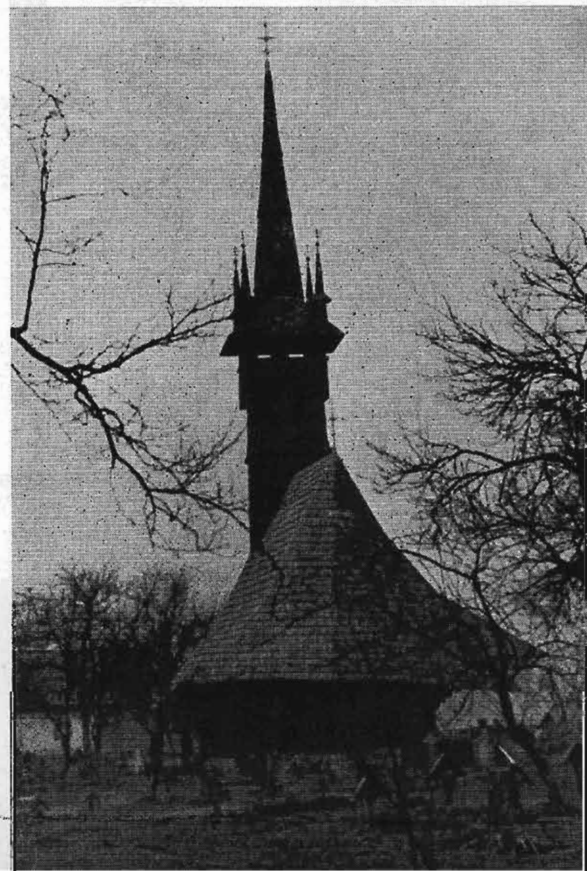


Fig. 396
Biserica de lemn din Remetea Chioarului (jud. Maramureș).
Fig. 397
Biserica de lemn din Rogoz (jud. Maramureș).

consemna — în marele proces al refacerii bisericilor de lemn distruse de invazia tătară — un fenomen artistic pe care l-am putea numi *strălucitorul amurg al artei gotice din țara noastră.*

Două par să fi fost marile centre de constructori-țărani constituite în această perioadă. Unul și cel mai important pare să fi fost cel din Țara Lăpușului, al doilea în Maramureș, pe văile Izei, Marei și Cosăului. Eliberați de opreliștea, lungă vreme apăsătoare, de a ridica biserici cu turnuri înalte, constructorii-țărani au știut să profite de noile împrejurări pentru a conferi bisericilor de sat expresia plină de avînt a unor gesturi de demnitate umană.

Călătorul care poposește lîngă biserica Sfinții Arhangheli din Șurdești [3] (jud. Maramureș), nu poate să nu încerce un sentiment de aleasă uimire în fața înălțimii nemaivăzute a turnului-clopotniță care prelungește miraculos linia și așa zveltă a edificiului. Lungă de numai 14 m, biserica din Șurdești este înzestrată cu un turn semeț al cărui coif, prelung ca o săgeată, se ridică pînă la înălțimea de 56 m. Mișcarea pe verticală a întregului edificiu este subliniată și de acoperișul cu dublă streașină, a cărui etajare creează un sugestiv efect de gradație volumetrică. Silueta avîntată a turnului și cele patru turnulețe care încoronează coiful acoperișului arată că meșterii se inspiraseră din turnul unei biserici de oraș, fie că va fi fost aceea de la Dej, fie aceea din Baia Mare, localități cu care, în mod necesar, satele din valea Lăpușului aveau strînse legături economice.

Revenind la ceea ce am numit marele efort de reconstrucție de după invazia tătară, este suficient să amintim că numai în anul 1717, după retragerea hoardelor, au fost construite bisericile din Ieud [4], Rozavlea [5], Poienile Izei [6] și Rogoz [7]. În anul următor au fost

construite biserica din Cuhea [8], biserica din Ferești [9], biserica din Poenița [10], biserica din Șoimușeni [11], biserica Sfînta Paraschiva din Libotin [12]. Mai departe, pînă către 1730, au fost refăcute bisericile din Stoiceni [13], Cupșeni [14], Hărnicești [15], Săliștea de Sus [16], Fildul de Sus [17], Budești-Susani [18], pentru ca în continuare, pînă către sfîrșitul veacului, numărul bisericilor refăcute în părțile de nord ale Transilvaniei să depășească mai multe zeci [19].

Din punct de vedere planimetric și al organizării generale a spațiului interior, noile biserici nu se abat cu nimic de la tradiția monumentelor anterioare, monumente care, din Transilvania și pînă în Oltenia, din Banat și pînă în Moldova, surprind prin excepționalul fond de unitate [20]. Noile biserici prezintă așadar, în absolută majoritate, un plan dreptunghiular, cu absida altarului decroșată și poligonală, conform exigențelor impuse de folosirea materialului lemnos [21]. Pe latura de vest se află adesea un pridvor, alteori pe latura sudică, în care caz asemănarea cu prispa caselor țărănești este izbitoare.

Fig. 398

Ca pretutindeni în arhitectura de lemn românească, sistemul de construcție este acela cu bîrnele dispuse în cununi orizontale *(block-bau*, după terminologia germană*)*, încheierea făcîndu-se mai ades în « coadă de rîndunică ». În partea superioară, capetele de bîrnă nu sînt retezate ci, dimpotrivă, sînt prelungite mult spre exterior pentru a crea console decorative sub streașină.

Ca urmare a condițiilor climaterice aspre, cu multă zăpadă, și datorită materialului de învelire, șița de brad, acoperișurile sînt înalte, cu pantă repede, contribuind astfel la silueta zveltă și elegantă a bisericilor de lemn din nordul țării. Firește, aceste forme de acoperișuri nu au nimic de-a face ca geneză cu arhitectura gotică și nu sînt un reflex al acesteia, dar, consonanța de forme cu turnurile înalte și prevăzute cu coifuri prelungi este desăvîrșită.

Fig. 399

Considerate în ansamblu, bisericile de lemn din nordul țării, construite în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, ne apar ca exemplare de preț ale arhitecturii din lemn, surprinzător de asemănătoare cu unele construcții gotice din evul mediu, deși de la acestea nu au fost preluate decît cîteva elemente cu funcție decorativă.

Suple, avîntate spre cer cu o neasemuită îndrăzneală, turnurile bisericilor din Săcălășeni [22], Cupșeni [23], Rogoz [24], Fig. 397
Libotin [25], Plopiș [26], Fildul de Sus [27],



Fig. 398
Biserica de lemn din Curechiu (jud. Hunedoara).

Ieud-Vale [28], Rozavlea [29] se numără printre cele mai măiestrite realizări ale meșterilor țărani din secolul al XVIII-lea, oferind replici de suverană frumusețe modelelor gotice de la care se inspiraseră. Calitatea lor artistică este cu atît mai impresionantă cu cît, în toate cazurile, problemele de ordin tehnic — deosebit de dificile la construcțiile înalte — sînt rezolvate cu mijloace tradiționale ale arhitecturii populare românești.

Fig. 395 396 398 399

Fig. 399
Biserica de lemn din Rieni
(jud. Bihor).





Fig. 400
Portalul bisericii de lemn
din Brădet.

În categoria elementelor decorative preluate și interpretate de către constructorii-țărani, trebuie să considerăm și ornamentica portalelor. Într-adevăr, numeroase sînt intrările bisericilor de lemn care se prezintă ca fidele și inspirate interpretări ale unor portale de epocă gotică, cu profilatură bogată. La Libotin [30] și la Dobric [31] — în Țara Lăpușului, la Tusa și Sîrbi — în Sălaj [32], la Surduc [33] și la Peștiș [34] — în Bihor, contaminarea cu portale gotice este evidentă, dar, neîndoielnic, cea mai frumoasă realizare este ancadramentul ușii bisericii din Brădet [35], din depresiunea Beiușului. Conceput ca un adevărat por- Fig. 400

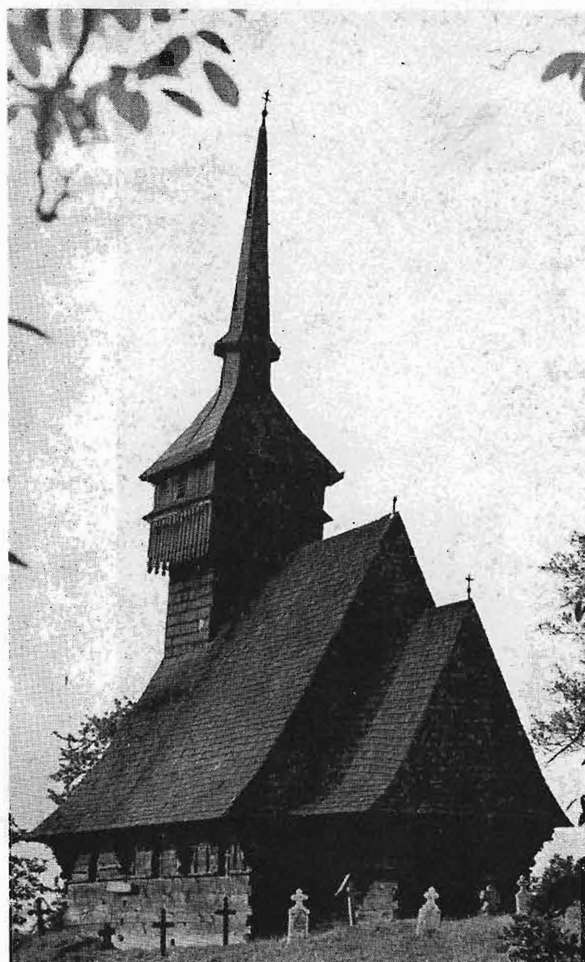


Fig. 401
Biserica de lemn din Brădet (jud. Bihor).

tal de catedrală, cu numeroase profile, Fig. 401 el vădește o profundă înțelegere a compoziției generale și o extraordinară sensibilitate în procesul transpunerii de la materialul original, piatra, la cel atît de tandru, care este lemnul. Tot de inspirație gotică este și portalul bisericii din Șoimușeni care beneficiază de un element decorativ cu caracter iconografic, respectiv un mic relief cu chipul lui Iisus.

Desăvîrșita frumusețe a bisericilor de lemn din Maramureș și din Țara Lăpușului a atras în mod repetat admirația specialiștilor. Marele istoric de artă austriac Josef Sztrygowski, bun cunoscător al arhitecturii de lemn, a clasat aceste monumente printre cele mai valoroase realizări ale arhitecturii de lemn din întreaga lume.

E lesne de presupus că la această impresie concurau deopotrivă calitățile de armonie volumetrică, de noblețe decorativă, de elan interior și de materializare a acestui elan în zveltele siluete ale turnurilor răsărite pe plaiurile maramureșene. Chiar dacă analiza tipologică a turnurilor din Valea Lăpușului și din Maramureș obligă la evocarea unor legături cu arhitectura gotică de oraș, nu-i mai puțin adevărat că la elaborarea lor au participat alte forțe creatoare și că ele au exprimat cu totul alte aspirații. Referirea la arta gotică are în acest caz numai o valoare strict formală, în fond aceste monumente sînt opere ale năzuințelor și inventivității populare și tocmai prospețimii acestei inventivități i se datorează expresia de neconfundat a « catedralelor » de lemn ivite în părțile Maramureșului, ale Sălajului și ale Munților Apuseni.

Note

1. Drăguț, *Văcărești*; Ionescu, *București*, p. 96 – 102; Stoicescu, *București*, p. 317 – 327; *Văcărești-restaurare*.
2. Balș G., *Sec. XVII – XVIII*, p. 221.
3. Ștefănescu, *Șurdești*.
4. Ieud (jud. Maramureș); biserica din Ieud-Vale (menționată aici) are hramul Nașterea Maicii Domnului (Brătulescu, *Maramureș*, p. 107 – 110).
5. Rozavlea (jud. Maramureș); biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavril (Brătulescu, *Maramureș*, p. 92 – 94).

6. Poienile Izei (fost Poienile Glodului), jud. Maramureş; biserica Cuvioasa Paraschiva (Brătulescu, *Maramureş*, p. 87–89).
7. Rogoz (jud. Maramureş), biserica Sfinţii Arhangheli (Creţeanu, *Rogoz*, p. 83–85).
8. Cuhea (azi Bogdan Vodă, jud. Maramureş), biserica Sfîntului Nicolae (Brătulescu, *Maramureş*, p. 99 107).
9. Fereşti (jud. Maramureş), biserica Sf. Nicolae (Brătulescu, *Maramureş*, p. 37).
10. Poieniţa – jud. Sălaj (Cristache, Daia, *Sălaj*, p. 73).
11. Şoimuşeni – jud. Sălaj (Cristache, Daia, *Sălaj*, p. 73).
12. Libotin (jud Maramureş), biserica Sf. Paraschiva, distrusă de un incendiu în 1973; refacerea ei ar fi de dorit (Tarnavschi, *Lăpuş*, p. 41, 47).
13. Stoiceni (jud. Maramureş), biserica Sfinţii Arhangheli (Tarnavschi, *Lăpuş*, p. 45).
14. Cupşeni (jud. Maramureş), biserica Sf. Ilie « din Deal» (Tarnavschi, *Lăpuş*, p. 42–44).
15. Hărniceşti (jud. Maramureş), biserica Naşterea Precistei (Brătulescu, *Maramureş*, p. 14–15).
16. Săliştea de Sus (jud. Maramureş), biserica Sf. Nicolae (Brătulescu, *Maramureş*, p. 120–127).
17. Fildul de Sus – jud Sălaj (Cristache, Scheletti, *Sălaj*, p. 34, nota 9).
18. Brătulescu, *Maramureş*, p. 20–21 (se confundă Budeşti-Susani cu Budeşti-Josani).
19. Pentru bibliografia bisericilor de lemn din părţile de nord ale Transilvaniei şi Maramureşului, alături de titlurile citate mai sus, amintim: Ionescu, *Arhitectura populară;* Petrescu, *Lemn;* Petranu, *Bihor*; Godea, *Barcău-Crasna;* Godea, *Crişul Repede.*
20. În legătură cu problema unităţii tipologice şi decorative a bisericilor de lemn româneşti, a se vedea: Petrescu, *Unitatea;* Stahl, *Eglises;* Greceanu, *Tipologia;* Cristache, Dimitriu, *Banat;* Constantinescu-Iaşi, *Biserici;* Pănoiu, *Arhitectura;* Popa A., *Biserici;* Petranu, *Holzkirchen;* Vătăşianu, *Tipologia;* Creţeanu, *Muntenia.*
21. În cazul arhitecturii bisericilor de lemn româneşti, forma poligonală a absidei nu are nici o legătură cu arhitectura gotică, ea fiind dictată de logica materialului de construcţie. Dealtfel soluţia se regăseşte în toată ţara, chiar şi în regiunile care nu au avut nici cel mai vag contact cu arhitectura gotică.
22. Nepublicată pînă în prezent, biserica Adormirea Maicii Domnului din Săcălăşeni (jud. Maramureş) se numără printre cele mai impozante exemplare ale arhitecturii de lemn. Are turn înalt, cu foişor şi coif prelung.
23. Turn înalt, cu foişor şi coif prelung, încadrat de patru turnuleţe.
24. idem.
25. idem.
26. idem; alături de biserica din Şurdeşti, biserica din Plopiş se numără printre cele mai reuşite realizări ale arhitecturii din Ţara Lăpuşului.
27. Turn nu prea înalt, foişor şi coif deosebit de avîntat, încadrat de patru turnuleţe.
28. Turn cu foişor şi coif prelung.
29. idem; de observat că în Maramureşul istoric, doar biserica din Budeşti-Susani are patru turnuleţe la coiful turnului, celelalte biserici au turnuri cu coifuri simple. Sistemul decorativ al celor patru turnuleţe este caracteristic, în primul rînd, Ţării Lăpuşului, în Sălaj au patru turnuleţe, ca decor al turnului-clopotniţă, bisericile din Petrindu (azi la muzeul Hoia din Cluj), Dragu, Lozna, Fodora, Sînmihaiul Almaşului, Fildul de Sus.
30. Tarnavschi, *Lăpuş*, p. 42.
31. Tarnavschi, *Lăpuş*, p. 48.
32. Tot în judeţul Sălaj, exemple similare se găsesc la bisericile de lemn din Păuşa şi Nadiş (Cristache, Scheletti, *Sălaj*, p. 40).
33. Godea, *Crişul Repede*, il. 43.
34. Godea, *Crişul Repede*, il. 17.
35. Brădet (jud. Bihor), biserica Sf. Ion Teologul a fost construită de meşterii lemnari din « ţinutul Abrudului», Isaia, Ignaţiu, Mîndruţiu şi Briciu Crăciun, în anul 1733.

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

Dacă cineva ar dori să urmărească în ce măsură reflexele artei gotice mai sînt prezente pe pămîntul țării noastre și dincolo de sfîrșitul secolului al XVIII-lea, el ar putea să constate că amintirea venerabilului stil artistic nu s-a stins cu totul. Ne referim în primul rînd la curentul romantic, cu substrat livresc, al neogoticului căruia i se datorează construirea mai multor reședințe nobiliare, ca palatul Șuțu din București sau ca palatul Sturdza de la Miclăușeni, din județul Iași. Aceluiași curent i se datorează și transformarea romantică a mînăstirilor Tismana, Arnota și Bistrița-Vîlcea, de asemeni expresia cu iz medieval a multor construcții din principalele orașe ale țării. Tot în cadrul moștenirii întîrziate sau redescoperite a goticului s-ar mai putea vorbi și despre ridicarea în cursul secolului al XIX-lea a mai multor biserici de lemn care repetă întru totul formele inventate de către inspirații constructori-țărani în acea perioadă de încrîncenată activitate constructivă de după invazia tătară din 1717.

Dar, toate aceste realizări tîrzii depășesc limitele propuse pentru expunerea noastră. Le depășesc nu numai cronologic, dar și pentru că, în toate aceste cazuri, nu se mai poate invoca existența unui curs continuu, despre transmiterea din generație în generație a unui mesaj artistic la rădăcinile căruia să se afle marile experiențe din comunele europene ale secolelor XIII–XIV–XV. În secolul al XIX-lea este vorba doar despre manifestări epigonice a căror motivație și ale căror mijloace de realizare sînt fundamental deosebite de acelea ale artei gotice propriu-zise. Dar, chiar și fără acest pseudocapitol care ar mai putea fi adăugat lucrării de față, istoria atît de aventuroasă a artei gotice pe pămîntul României a înregistrat destule fapte pentru a merita un stăruitor popas și o reculeasă meditație. Aceasta deoarece în zbuciumata istorie a goticului din țara noastră sînt exprimate însăși mutațiile petrecute în viața culturală și artistică a poporului nostru, fiind cuprinsă o inestimabilă zestre comună a celor trei țări române.

Iată de ce prin cunoașterea artei gotice din țara noastră poate fi mai bine înțeleasă creația artistică românească în ansamblul său.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

a. Reviste de specialitate și publicații în serie

ACMIT – *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice, secția pentru Transilvania*, Cluj.
AE – *Archaeologiai Értesitö*, Budapesta.
AHA – *Acta Historiae Artium*, Budapesta.
AIIC – *Anuarul Institutului de Istorie*, Cluj.
ARBSH – *Académie Roumaine. Bulletin de la section historique*, București.
Archiv – *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, Sibiu.
BCMI – *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, București.
BMI – *Buletinul Monumentelor istorice*, București.
BOR – *Biserica ortodoxă română*, București.
Călători – *Călători străini despre țările române*, București, 1968 și urm.
ETF – *Erdély tudományos füzetek*, Cluj.
FVL – *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, București, 1957 și urm.
HTRTE – *Hunyadmegye történelmi és régészeti társulat évkonyve*, Budapesta, Arad și Deva.
KVSL – *Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenburgische Landeskunde*, Sibiu.
MB – *Mitropolia Banatului*, Timișoara.
MIA – *Monumente istorice și de artă*, București.
MISR – *Monumente istorice, și lucrări de restaurare*, culegere editată de Direcția monumentelor istorice, București, 1964, 1966, 1969.
MM – *Magyarország müemlékei*, Budapesta, 1910 și urm., publicație editată de Forster Gyula.
MMS – *Mitropolia Moldovei și a Sucevei*, Iași.
PVAR – *Pagini de veche artă românească*, I–II București, 1970, 1972.
RRHA – *Revue roumaine d'histoire de l'art*, București.
RSEE – *Revue des études sud-est européennes*, București.
SCIA – *Studii și cercetări de istoria artei*, București.
SCIV – *Studii și cercetări de istorie veche*, București.
SMIM – *Studii și materiale de istorie medie*, București.

b. Studii și articole de autor

Adrian, *Biserica;* Victor Adrian, *Biserica Neagră*, București, 1968.
Anghel, *Cetăți;* Gheorghe Anghel, *Cetăți medievale din Transilvania*, București, 1972.
Anghel, Berciu, *Cetăți;* Gh. Anghel și Ion Berciu, *Cetăți medievale din sud-vestul Transilvaniei*, București, 1968.
Anghelescu, *Prejmer;* Mariana Anghelescu, *Noi date rezultate din recentele cercetări asupra evoluției complexului fortificat de la Prejmer*, în *Sesiunea științifică a Direcției monumentelor istorice*, București, 1963.
Antoni, *Brustbild;* Erhard Antoni, *Einflüsse der Kerzer Bauhütte. Brustbild eines Abtes auf einem Schlusstein*, în *Hermannstädterzeitung*, 15 aug. 1969.
Arion, *Sculptura;* Gheorghe Arion, *Sculptura gotică din Transilvania*, Cluj, 1974.
Arte Plastice; Istoria artelor plastice în România, I–II, București, 1968, 1970.
Arz von Straussenburg, *Die Wappen; Die Wappen des grossen Wandgemäldes in der hermannstädter Kirche und ihre Deutung*, în *Deutsche Forschungen im Südosten*, II, 1943, p. 344 și urm.
Aubert, *Cathédrales romanes;* Marcel Aubert, *Cathédrales et abbatiales romanes de France*, Paris, 1965.
Auner, *Baia;* C. Auner, *Episcopia de la Baia*, în *Revista catolică*, 1915, p. 89–127.
Auner, *Siret;* C. Auner, *Episcopia din Siret* (1371–1388), în *Revista catolică*, 1914.
Auner, *Abbruch;* M. Auner, *Beim Abbruch des alten Franciskanerkloster*, în *KVSL*, XXXII, 1909, p. 124–125.
Aurenhammer, *Lexikon*, Hans Aurenhammer, *Lexikon der christliche ikonographie*, Viena.
Bagyuj, *Florești-Cluj;* Bagyuj Ludovic, *Descoperiri de fresce la Florești-Cluj*, în *Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor istorice*, București, 1963, p. 136–137.
Bakšić, *Călătoria*, Petru Bogdan Bakšić, *Călătoria în Țara Românească*, în *Călători străini despre țările române*, V, București, 1973, p. 199–270.

Baldas, *Tafelmalerei;* Ludwig Baldas, *Österreichischer-tafelmalerei der Spätgotik* — (1400—1525) Viena, 1934.

Bálogh, J., *Szobrászok*, Bálogh, Jolán, *Márton és György kolozsvári szobrászok*, Cluj, 1934.

Bálogh, J., *Renaissance;* Bálogh Jolán, *Az erdely Renaissance*, Cluj, 1943.

Bálogh, J., *Matyás;* Bálogh Jolán, *A müvészet Matyás kyrály udvarában*, Budapesta, 1966.

Balș, G., *Ștefan c.M.;* G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în *BCMI*, 1925.

Balș, G., *Sec. XVI;* G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, în *BCMI*, 1928.

Balș, G., *Sec. XVII—XVIII;* G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile* al *XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933.

Balș, Șt., *Gura Motrului*, Ștefan Balș, *Restaurarea mănăstirii Gura Motrului*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, București, 1964, p. 91—114.

Balș, Șt., *Humor;* Ștefan Balș, *Mănăstirea Humor*, București, 1965.

Balș, Șt., *Bărăția;* Ștefan Balș, *Restaurarea Bărăției din Cîmpulung Muscel*, în *MISR*, 1969.

Balș, Șt., *Cîlnic;* Ștefan Balș, *Restaurarea cetății țărănești din Cîlnic*, în *MISR*, 1966, p. 38—51.

Balș, Șt., *Cîteva date;* Ștefan Balș, *Cîteva date despre mănăstirea Moldovița*, în *BMI*, 1971, nr. 3, p. 85—86.

Balș, Nicolescu, *Neamțu;* Șt. Balș și Corina Nicolescu, *Mănăstirea Neamț*, București, 1958.

Balș, Nicolescu, *Moldovița;* Ștefan Balș și Corina Nicolescu, *Mănăstirea Moldovița*, București, 1958.

Balthes, *Heltau;* Fritz Balthes, *Alte Wandmalerei in der Kirche zu Heltau*, în *Bericht über das Jahr 1908—1909 — Sebastiona Hann*, Sibiu, 1909, p. I—VII.

Bassetti, *Vizitația;* Bartolomeo Bassetti, *Vizitația bisericilor din Moldova*, în *Călători*, V.

Bătrîna, *Locuința;* Lia Bătrîna și Adrian Bătrîna, *O locuință domnească din vremea lui Alexandru cel Bun*, în *MIA*, 1975, nr. 2.

Bielz, *Aurari;* Iulius Bielz, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, 1957.

Bogdan, *Inscripțiile*, I. Bogdan, *Inscripțiile de la Cetatea Albă și stăpînirea Moldovei asupra ei*, București, 1908.

Brătulescu, *Ilfov;* Victor Brătulescu și R. Ilie, *Mănăstiri și biserici din Ilfov*, București, 1935.

Brătulescu, *Maramureș*, Victor Brătulescu, *Biserici din Maramureș*, în BCMI, 1941.

Broby-Johansen, *Danske;* R. Broby-Johansen, *Den danske billedbibel i kalkmalerier*, Copenhaga, 1947.

Bunytai, *Várad;* Bunytai Vince, *A váradi püspökseg törtenete*, I—III, Oradea, 1883—1884.

Burger ș.a., *Renaissance;* F. Burger, H. Schmitz, I. Beth, *Die deutsche Malerei der Renaissance*, I—II, Berlin, 1957.

Burzeland; Das Burzeland, culegere de studii publicată sub îngrijirea lui Erich Jekelius, Brașov, 1928—1929.

Cali, *Citeaux;* François Cali, *La plus grande aventure du monde. L'architecture mistique de Citeaux*, Paris, 1956.

Cantacuzino, *Cotroceni;* Gh. I. Cantacuzino, *Mănăstirea Cotroceni*, București, 1968.

Cantacuzino, *Moldovița;* Gh. I. Cantacuzino, *Vechea mănăstire a Moldoviței în lumina cercetărilor arheologice*, în *BMI*, 1971, nr. 3, 79-84.

Castelfranchi, *Italien;* Liana Castelfranchi-Vegas, *Die internationale Gotik in Italien*, Dresda, 1966.

Cegăneanu, *Obiecte;* Spiru Cegăneanu, *Obiecte bisericești studiate și descrise*, Muzeul Național de Antichități, București, 1911.

Chihaia, *Cetățile;* Pavel Chihaia, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*, București, 1974.

Chihaia, *Monuments;* Pavel Chihaia, *Monuments gothiques dans les anciennes résidences de Valachie*, în *RRHA*, 1965.

Chihaia, *Rîmnicul Vîlcea;* Pavel Chihaia, *Un vechi monument de arhitectură din Rîmnicul Vîlcea, biserica Sf. Dumitru*, în *SCIA*, 1967, nr. 2, p. 175—186.

Chihaia, *Tîrgoviște;* Pavel Chihaia, *Monumente gotice în Tîrgoviște*, în *Valachica*, Tîrgoviște, I, 1969.

Chițescu, *Privire;* Lucian Chițescu, *Privire asupra fortificațiilor Moldovei în sec. XIV—XVI*, în *Muzeul Național*, I, București, 1974, p. 63 80.

Cincheza, *Strei;* Ecaterina Cincheza-Buculei, *Portretele constructorilor și pictorilor bisericii din Strei*, în *SCIA*, 1975, p. 53—75.

Clasen, *Madonen;* Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonen*, Berlin, 1974.

Comarnescu, *Îndreptar;* Petru Comarnescu, *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei*, București, 1961.

Constantinescu, *Putna;* N. Constantinescu, *Mănăstirea Putna*, București, 1965.

Constantinescu-Iași, *Biserici;* Petre Constantinescu-Iași, *Biserici* de *lemn*, în *Viața Basarabiei*, 1933, nr. 3, p. 129—139.

Crețeanu, *Muntenia;* Radu Crețeanu, *Bisericile de lemn din Muntenia*, București, 1968.

Crețeanu, *Rogoz;* Radu Crețeanu, *Bisericile de lemn din Rogoz (Țara Lăpușului)*, în *MIA*, 1976, nr. I, p. 83—85.

Cristache, Daia, *Sălaj;* Ioana Cristache Panait și Marinel Daia, *Noi rezultate ale cercetărilor arhitecturii de lemn în județul Sălaj*, în *MIA*, 1976, nr. 1, p. 73—76.

Cristache, Dimitriu, *Banat;* Ioana Cristache Panait și Florica Dimitriu, *Bisericile de lemn ale Banatului*, în MB, 1971, nr. 10—12, p. 550—564.

Cristache, Elian, *Moldova;* Ioana Cristache Panait și Titu Elian, *Bisericile de lemn din Moldova*, în BMI, 1972, nr. 2, p. 39—59.

Cristache, Scheletti, *Sălaj;* Ioana Cristache Panait și Ion Scheletti, *Bisericile de lemn din Sălaj*, în *BMI*, 1971, nr. 1, p. 31—40.

Csaki, *Transilvania;* Michael Csaki, *Inventarul monumentelor și obiectelor istorice și artistice din Transilvania* (extras din *ACMIT*, III), Cluj, 1923.

Curinschi, *Iași;* Gheorghe Curinschi, *Monumentele de arhitectură din Iași*, București, 1967.

Daicoviciu, Bandula, Glodariu, *Oncești;* H. Daicoviciu, O. Bandula, I. Glodariu, *Cercetările de la Oncești din Maramureș*, Baia Mare, 1965.

Darko, *Szent Mihály;* Darko Laszlo, *A kolozsvári Szent-Mihaly templom 1956–1957 évi helyreallitása soran feltárt falfestmenyek*, in *Emlékkönyv Kelemen Lajos*, Cluj, 1957, p. 207–218.

Davidescu, *Cetatea;* Mișu Davidescu, *Cetatea Severinului*, în *BMI*, 1970, nr. 3.

Deschamps, Thibout, *France;* Paul Deschamps și Marc Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gotihque*, Paris, 1963.

Diaconescu, *Cercetarea;* Petre Diaconescu, *Cercetarea arheologică de la biserica Sf. Ionică din Tîrgoviște*, în *Documenta valachica*, Tîrgoviște, 1974.

Diaconu, Constantinescu, *Șcheia;* Gh. Diaconu și N. Constantinescu, *Cetatea Șcheia. Monografie arheologică*, București, 1960.

Dimier, Porcher, *Cistercien;* Anselme Dimier și Jean Porcher, *L'art cistercien*, Paris, 1962.

Dobrowolski, *Polska;* Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka Polska*, Cracovia, 1974.

Documenta *Valachorum; Documenta historianum Valachorum in Hungaria ilustrantia*, Budapesta, 1941.

Documente-*Moldova; Documente privind istoria României*, seria A, *Moldova*, București, 1951 și urm.

Documente-*Transilvania; Documente privind istoria României*, seria C, *Transilvania*, București, 1951 și urm.

Drăghiceanu, *Argeș;* Virgil Drăghiceanu, *Curtea domnească din Argeș. Note istorice și arheologice*, în *BCMI*, 1917–1923.

Drăghiceanu, *Cîmpulung;* Virgil Drăghiceanu, *Despre mînăstirea Cîmpulung*, în *BOR*, 1964, nr. 3–4, p. 328–329.

Drăghiceanu, *Neagoe Săcuianu;* Virgil Drăghiceanu, *Testamentul marelui ban Neagoe Săcuianu și ctitoriile sale*, în *BCMI*, 1933, p. 38.

Drăghiceanu, Lupu, *Cetățuia;* V. Drăghiceanu și Gh. Gh. Lupu, *Cetățuia din Iași. Studiu arheologic și descriere arhitectonică*, București, 1916.

Drăguț, *Baia;* Vasile Drăguț, *O pictură murală exterioară regăsită la Baia*, în *MIA*, 1975, nr. 1.

Drăguț, *Barnovschi;* Vasile Drăguț, *O epocă artistică uitată; epoca lui Miron Barnovschi*, în *BMI*, 1973, nr. 1.

Drăguț, *Bistrița;* Vasile Drăguț, *Picturile murale ale bisericii ortodoxe din Bistrița*, în *SCIA*, 1972, nr. 1, p. 119–122.

Drăguț, *Ceramica;* Vasile Drăguț, *Ceramica monumentală din Moldova—operă de inspirată sinteză*, în *MIA*, 1976, nr. 1, p. 33–38.

Drăguț, *Drăușeni;* Vasile Drăguț, *Însemnări despre pictura murală a bisericii fortificate din Drăușeni*, în *SCIA*, 1962, nr. 1, p. 180–188.

Drăguț, *Ghelința;* Vasile Drăguț, *Restaurarea picturilor murale de la Ghelința*, în *BMI*, 1973, nr. 45–54.

Drăguț, *Gotic timpuriu;* Vasile Drăguț, *Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania*, în *SCIA*, nr. 2, 1968.

Drăguț, *Homorod;* Vasile Drăguț, *Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod*, în *SCIA*, 1964, nr. 1, p. 104–107.

Drăguț, *Humor;* Vasile Drăguț, *Humor*, București, 1973.

Drăguț, *Iconografia;* Vasile Drăguț, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania. Considerații generale și repertoriu de teme*, în *PAR*, II, București, 1972.

Drăguț, *Legenda;* Vasile Drăguț, *Legenda « eroului de frontieră » în pictura medievală din Transilvania*, în *MIA*, 1974, nr. 2, p. 21–38.

Drăguț, *Mălîncrav;* Vasile Drăguț, *Picturile murale din biserica evanghelică din Mălîncrav*, în *SCIA*, 1967, nr. 1, p. 80–93.

Drăguț, *Mugeni;* Vasile Drăguț, *Picturile murale ale bisericii reformate din Mugeni*, în *SCIA*, 1964, nr. 2, p. 307–320.

Drăguț, *Mediaș;* Vasile Drăguț, *Picturile murale de la Mediaș: o importantă recuperare pentru istoria artei transilvănene*, în *MIA*, 1976, nr. 2.

Drăguț, *Nemșa;* Vasile Drăguț, *Picturile murale ale bisericii fortificate din Nemșa*, în *SCIA*, nr. 1, p. 116–119.

Drăguț, *Picturi exterioare;* Vasile Drăguț, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, în *SCIA*, 1965, nr. 1.

Drăguț, *Prerenaștere;* Vasile Drăguț, *Picturi de prerenaștere italiană în țara noastră*, în *Arta plastică*, 1963, nr. 9, p. 506–507.

Drăguț, *Pridvorul;* Vasile Drăguț, *Pridvorul bisericii fostului schit Hotărani*, în *Omagiu lui P. Constantinescu-Iași*, București, 1965, p. 651–659.

Drăguț, *Sighișoara;* Vasile Drăguț, *Cetatea Sighișoara*, București, 1968.

Drăguț, *Strei;* Vasile Drăguț, *Biserica din Strei*, în *SCIA*, nr. 2, 1965, p. 299–317.

Drăguț, *Strei-II;* Vasile Drăguț, *Din nou despre picturile bisericii din Strei*, în *BMI*, nr. 2, 1973, p. 19–26.

Drăguț, *Transilvania;* Vasile Drăguț, *Pictura murală din Transilvania*, București, 1970.

Drăguț, *Văcărești;* Vasile Drăguț, *Mănăstirea Văcărești și locul ei în contextul artei din Țara Românească*, în *BMI*, 1971, nr. 2.

Drăguț, *Vechi;* Vasile Drăguț, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968.

Dubowy, *Sighișoara;* Erich Dubowy, *Sighișoara, un oraș medieval*, București, 1957.

Dvořáková ș.a., *Gmer;* Vlasta Dvořáková, P. M. Fodor, K. Stejskal, *K. vývoji středověké nasténne malby v oblasti Gemerské a Malohontské*, în *Umění*, VI, 1958.

Dvořáková ș.a., *Gothic;* Vlasta Dvořáková, Josef Krasa, Anežka Merhantova, Karel Stejskal, *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia*, Londra, 1964.

Dvořáková, *La légende;* Vlasta Dřoráková, *La légende du saint Ladislas découverte dans l'église de Velka Lomnica*, în *BMI*, 1972, nr. 4, p. 25–42.

Dvořáková, *Monumentalmalerei;* Vlasta Dvořáková, *Italienisierende Strömungen in der Entwicklung der Monumentalmalerei des slowakischen Mittelalters*, în *Historica Slovaca*, Bratislava, III, 1965, p. 58–111.

Éber, *Tanulmányok;* Éber L., *Tanulmányok magyarország középkori falfestményeiről*, în *MM*, IV, 1915.

Entz, *Dés;* Entz Géza, *A dési reformatus templam*, în *ETF*, nr. 134, Cluj, 1942.
Entz, *Kerc;* Entz Géza, *Le chantier cistercien de Kerz (Cîrța)*, în *AHA*, 1968, nr. 1—2.
Entz, Sebestyén, *Szék;* Entz G., Sebestyen J., *A széki református templom*, Cluj, 1947.
Fabini, *Andreas Lapicida;* Hermann Fabini, *Andreas Lapicida ein siebenbürgisehar Steinmetz un Baumeister der Spätgotik*, în *Österreichische Zeitschrift für Kunst un Denkmalpflege*, XXXI, 1977, p. 29—39.
Fabini, *Sibiu;* Hermann Fabini, *Valorificarea fondului de arhitectură civilă din Sibiu*, în *MIA*, 1975, nr. 2.
Fabini, Mediasch; Hermann Fabini, *Die älteste Darstellung von Mediasch*, în *Die Woche*, Sibiu, nr. 245, 1 sept. 1972
Fabini, *Studiu;* Hermann Fabini, *Studiu privind restaurarea turnului-locuință de la primăria veche din Sibiu*, în *BMI*, 1972 nr. 1, p. 23—29
Fabini, *Turnuri;* Hermann Fabini, *Turnuri de patricieni în Sibiu la sfîrșitul evului mediu*, în *MIA*, 1974, nr. 1.
Finlande; Les églises du moyen âge en Finlande, Paris, 1969.
Fister, *Tabere;* Peter Fister, *Taberele țărănești antiotomane din Slovenia; probleme comune cu bisericile fortificate transilvănene*, în *BMI*, 1972 nr. 4, p. 67—71.
Floca, Bassa; *Deva;* Octavian Floca, Ben. Bassa, *Cetatea Deva*, București, 1965.
Folberth, *Gotik;* Otto Folberth, *Gotik in Siebenbürgen. Der Meister des Mediascher altars und seine Zeit*, Viena, 1973.
Forster, *Hunyadak;* Forster Gyula, *A Hunyadak siremlékei*, în *MM*, I, 1905.
Forster, *Freskók;* Forster Gyula, *Hunyadi János származasa es a vajdahunyadi freskók*, în *MM*, IV, 1915.
Fresken; Fresken, altäre sculpturen, Köln, 1970.
Frodl, *Südtirol;* Walter Frodl, *Kunst in Südtirol*, München, 1960.
Fučić, *Istarske;* Branko Fučić, *Istarske freske*, Zagreb, 1963.
Genthon, *Erdely;* Genthon Istvan, *Erdely müvészete*, Budapesta, 1963.
Gerevich, *Thomas;* Gerevich Tibor, *Thomas von Kolozsvár (Klausenburg), der erste ungarische Tafelmaler*, Budapesta, 1923.
Ghika-Budești, *Bălinești;* N. Ghika-Budești, *Biserica logofătului Tăutu din Bălinești*, în *BCMI*, 1911, p. 200—211.
Ghika-Budești, *Muntenia;* N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și în Oltenia*, I—IV, în *BCMI*, 1927, 1930, 1932, 1936.
Ghika-Budești, Balș, *Probota;* N. Ghika-Budești și G. Balș, *Mănăstirea Probota*, București,1909.
Giurescu, *Tîrguri;* Constantin C. Giurescu, *Tîrguri sau orașe și cetăți moldovene*, București, 1967.
Godea, *Barcău;* Ion Godea, *Monumente de arhitectură populară în nord-vestul României*, I, *Biserici de lemn din zona Barcău-Crasna*, Oradea, 1972.
Godea, *Crișul Repede;* Ion Godea, *Monumente de arhitectură populară din nord-vestul României* II, *Bisericile de lemn din valea Crișului Repede* Oradea, 1974.
Greceanu, *Mediaș;* Eugenia Greceanu, *Monumente medievale din Mediaș*, București, 1968.
Greceanu, *Tipologia;* Eugenia Greceanu, *Tipologia bisericilor de lemn din zona centrală a Transilvaniei*, în *MISR*, 1969.
Grigoraș, *Dolhești;* N. Grigoraș, *Date și observații asupra unui vechi monument de artă feudală din Moldova (Dolheștii Mari)*, în *BMI*, 1972, nr. 1, p. 40—44.
Grigoraș, *Trei Ierarhi;* N. Grigoraș, *Biserica Sfinții Trei Ierarhi din Iași*, în *MMS*, 1961, nr. 5 6, p. 351—436.
Grigorescu, *Putna;* Ioana Grigorescu, *Cercetarea și restaurarea turnului-tezaur de la mănăstirea Putna*, în *SCIA*, 1973, nr. 2, p. 321—334.
Gross, Kühlbrandt, *Rosenauer;* Julius Gross, Ernst Kühlbrandt, *Die rosenauser Burg*, Viena, 1896.
Gündisch, *Incursiunea;* Gustav Gündisch, *Incursiunea turcească din anul 1493 în ținutul Sibiului*, în *Studii, revistă de istorie*, București, 1961, nr. 6, p. 1491—1502.
Gündisch, *Studien;* Gustav Gündisch, Albert Klein, Harald Krasser, Theobald Streitfeld, *Studien zur Siebenbürgische Kunstgeschichte*, București, 1976.
Gyula, *Kolozsvári;* Gyula László, *Kolozsvári Márton és György szobranak lószerszánya*, în *Az Erdély Tudományos intézet évkönyve*, 1942, p. 75-170.
Hampel, *Márton és György;* Hampel Jósef, Kárász Leo, *Kolozsvári Márton és György*, în *AE* XXV, 1905
Hekler, *Ungarische;* Anton Hekler, *Ungarische Kunstgeschichte*, Berlin, 1937.
Heitel, *Cetăți;* Radu Heitel, *În legătură cu unele probleme ale arheologiei cetăților de piatră, medievale, din Transilvania*, în *BMI*, 1970, nr. 3.
Heitel, *Cîlnic;* Radu Heitel, *Cetatea de la Cîlnic*, București, 1968.
Heitel, *Sebeș-Alba;* Radu Heitel, *Monumentele medievale din Sebeș-Alba*, București, 1964.
Henegariu, *Bran;* Ana Maria Henegariu, *Cetatea Bran*, București, 1963.
Henry, *Moldavie;* Paul Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930.
Hootz, *Baden-Württemberg;* Reinhardt Hootz, *Baden-Württemberg*, München, 1970.
Horedt, *Burgenforschung;* Kurt Horedt, *Zur siebenbürgischen Burgen-forschung*, în *Südost-Forschungen*, München, VI, 1941.
Horwath, *Emporenbau;* Walter Horwath, *Der Emporenbau der romanischen und frühgotischen Kirchen in Siebenbürgen*, în *KVSL*, 1935
Horwath, *Kirchenburgen;* Walter Horwath, *Siebenbürgisch-sächsische Kirchenburgen*, I—IV, Sibiu, 1931—1940.
Huszka, *Szent-László;* Huszka Jozsef, *A Szent-László legenda székelyföldi falképekben*, în *AE*, V, 1885, p. 212—218.
Huzska, *Telegd;* Huszka Josef, *A mező-telegdi ev. ref. templom falképei*, în *AE*, 1892, XII, p. 385—398.
Iliescu, *Pridvorul;* Mircea Iliescu, *Pridvorul în arhitectura Țării Românești din sec. XIV XV*, în *Studia Valachica*, Tîrgoviște, 1970, p. 79 93.

Ionescu, *Arhitectura;* Grigore Ionescu, *Arhitectura populară în România*, Bucureşti, 1971.
Ionescu, *Bucureşti;* Grigore Ionescu, *Bucureşti. Ghid istoric şi artistic*, Bucureşti, 1938.
Ionescu, *Istoria;* Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I–II, Bucureşti, 1963–1965.
Iorga, *Braşovul;* Nicolae Iorga, *Braşovul şi românii (Studii şi documente*, X), Bucureşti, 1905.
Iorga, *Chipuri;* Nicolae Iorga, *Istoria românilor în chipuri şi icoane*, I–II, Bucureşti, 1905 1906.
Iorga, *Cotnari;* Nicolae Iorga, *Cercetări noi la Cotnari*, in *BCMI*, 1935, p. 75–77.
Iorga, *Verbila;* Nicolae Iorga, *Biserica din Verbila*, in *BCMI*, p. 25–28.
Iorga, Balş, *L'art;* N. Iorga – G. Balş, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.
Jekelius, *Burzenland;* E. Jekelius (sub îngrijirea lui), *Das Burzenland*, Braşov, 1928–1929.
Karácson, *Cselebi*; Karácson Imre, *Evlia Cselebi, magyarországi utazássai 1660–1664*, Budapesta, 1904.
Kelemen, *Cluj;* Kelemen Lájos, *Biserica Sf. Mihail din Cluj*, în *Boabe de grâu*, IV, 1933.
Kelemen, *Szovát;* Kelemen Lájos, *A szováti falfestmények*, în *Pastortüz*, 1925, XI, p. 459–462.
Kovári, *Erdély;* Kövári L., *Erdely regiségei*, Pesta, 1852.
Kuhlbrandt, *Kronstadt;* Ernst Kühlbrandt, *Die ev. Stadtpfarrkirche in Kronstadt*, I–II, Braşov, 1926.
Kunst in Sieb; Die deutsche Kunst in Siebenbürgen, herausg. von V. Roth, Sibiu, 1934.
Kunstle, *Ikonographie;* Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I–II, Freiburg im Breisgau, 1928–1929.
Lapedatu, *Ioan Zidarul;* Al. Lapedatu, *Ioan, zidarul lui Petru vodă Rareş*, în *BCMI*, 1912, p. 83–86.
Lapedatu, Iorga, Socolescu, *Bălteni;* Al. Lepădatu, N. Iorga, T. Socolescu, *Biserica din Bălteni*, in *BCMI*, 1908, p. 107–108.
Lăzărescu, *Laurenţiu;* Emil Lăzărescu, *Despre piatra de mormînt a comitelui Laurenţiu şi cîteva date arheologice şi istorice în legătură cu ea*, in *SCIA*, 1957, nr. 1—2.
Lupu, *Sibiu*, Nicolae Lupu, *Cetatea Sibiului*, Bucureşti, 1966.
Mahn, *Cistercien;* Jean Barthold Mahn, *L'ordre cistercien et son gouvernement des origines au milieu du XII-e siècle*, Paris, 1945.
Marica, *Arta;* Viorica Guy Marica, *Arta gotică*, Bucureşti, 1970.
Marica, *Sf. Mihail;* Viorica Guy Marica, *Biserica Sf. Mihail din Cluj*, Bucureşti, 1967.
Marosi, *Kaschau;* Ernő Marosi, *Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau (Kassa, Košice). Studien zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth um 1400*, în *AHA*, 1969, nr. 1—2, p. 25—57.
Matei, *Bisericile;* M. D. Matei, Al. Rădulescu, Al. Artimon, *Bisericile de piatră de la Sf. Dumitru din Suceava*, în *SCIV*, 1969, nr. 4 .
Matei, Andronic, *Suceava;* M. D. Matei şi Al. Andronic, *Cetatea de scaun a Sucevei*, Bucureşti, 1965.
Matějček, Pešina, *Malerei;* A. Matějček — J. Pešina, *Gotische Malerei in Böhmen*, Praga, 1955.
Meer, *Cistercien;* Fréderic van der Meer, *Atlas de l'ordre cistercien*, Paris-Bruxelles, 1965.
Misselbacher, *Wandgemalde;* Julius Misselbacher, *Die Wandgemälde der Schässburger Bergkirche*, extras din *Jahresbericht der evang A. B. in Schässburg*, Sighişoara, 1934.
Mîrţu, *Lereşti;* Flaminiu Mîrţu, *Un tezaur al istoriei şi culturii: biserica necunoscută din secolul al XV-lea descoperită la Lereşti-Muscel*, în BOR, 1965, nr. 3—5, p. 446—454.
Moisescu, *Catolicismul;* Gheorghe Moisescu, *Catolicismul în Moldova la 1400*, Bucureşti, 1941.
Moisescu, *Curtea veche;* Cristian Moisescu, *Biserica Curtea veche*, Bucureşti, 1967.
Moisescu, Cantacuzino, *Stelea;* Cristian Moisescu, Gh. I. Cantacuzino, *Biserica Stelea*, Bucureşti, 1968.
Molsdorf, *Symbolik;* Wilhelm Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1926.
Monumente din Moldova; Monumente istorice bisericeşti din Mitropolia Moldovei şi Sucevei, Iaşi, 1974.
Morres, *Bartholomae;* Ed. Morres, *Die Pfarrkirche von St. Bartholomae*, Das *Burzenland*, III, 1, Braşov, 1928, p. 107—121.
Morres, *Gotik;* Ed. Morres, *Die Kirchenbauten. Die zeit der Gotik*, Das *Burzenland*, IV, 1, Bucureşti, 1929.
Morres, *Die Kirchen;* Ed. Morres, *Die Kirchen und ihre Kunstschätze*, în *Die Dörfer des Burzenlandes*, Das *Burzenland*, IV, 1, Braşov, 1929.
Morres, *Wandmalerei;* Ed. Morres, *Die gotischen Wandmalereien*, în *Die Dörfer des Burzenlandes*, în Das *Burzenland*, IV, 1, Braşov, 1929.
Mureşan, *Turda;* Camil Mureşan, *Monumente istorice din Turda*, Bucureşti, 1968.
Musicescu, *Suceviţa;* Maria Ana Musicescu, *Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, 1965.
Musicescu, Berza, *Suceviţa;* M. A. Musicescu şi Mihai Berza, *Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, 1958.
Nägler, *Breaza-Făgăraş;* Thomas Nägler, *Cercetările din Cetatea de la Breaza-Făgăraş*, in *Studii şi comunicări, 14, arheologie-istorie*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 1969.
Năstase, *La toiture;* Dumitru Năstase, *La toiture des anciens monuments d'architecture. Origines, formes et signification stylistiques*, in *RRHA*, 1965, p. 81—94.
Nestor, *Suceava;* Ion Nestor, *Epoca lui Ştefan cel Mare în lumina săpăturilor arheologice de la Suceava*, în vol. *Cultura moldovenească în vremea lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1964, p. 235—257.
Nicolescu, *Argintăria;* Corina Nicolescu, *Argintăria laică şi religioasă în ţările romāne (Sec. XIV——XIX)*, Bucureşti, 1968.
Nicolescu, *Arta;* Corina Nicolescu, *Arta în epoca lui Ştefan cel Mare*, în vol. *Cultura moldovenească în vremea lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1964.
Nicolescu, *Metale;* Corina Nicolescu, *Arta metalelor preţioase în România*, Bucureşti, 1973.
Nicolescu, *Slatina;* Corina Niculescu, *Mănăstirea Slatina*, Bucureşti, 1966.
Nicorescu, *Cetatea Albă;* Paul Nicorescu, *Cetatea Albă*, Craiova, f.d.

Niedermaier, *Bauhütte;* Paul Niedermaier, *Zur Tätigkeit einer Bauhütte des 14. Jahrhunderts in Siebenbürgen*, în FVL, 1972, nr. 1, p. 44–52.
Opreseu, *Ardeal;* G. Oprescu, *Bisericile-cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, 1956.
Orbán, *Székelyföld;* Orbán Balász, *A Sekelyföld léirása*, I–VI, Pesta, 1868–1873.
Panaitescu, *Mircea;* P. P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn*, Bucureşti, 1944.
Panofsky, *Gothique;* Erwin Panofsky, *L'architecture gotique et pensée scolastique*, Paris, 1967.
Pănoiu, *Biserici lemn;* Andrei Pănoiu, *Arhitectura bisericilor de lemn din Țara Românească*, teză de doctorat la Institutul de arhitectură «Ion Mincu» din București, 1971.
Pascu, *Rolul cnezilor;* Ştefan Pascu, *Rolul cnezilor din Transilvania în lupta antiotomană a lui Iancu de Hunedoara*, în *Studii și cercetări de istorie*, Cluj, VIII, 1957, nr. 1–4.
Pascu, *Meșteșugurile;* Ştefan Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Bucureşti, 1954.
Pascu, Marica, *Cluj;* Ştefan Pascu și Viorica Marica, *Clujul medieval*, București, 1969.
Pašteka, *Meister Paul;* Julius Pašteka, *Meister Paul von Leutschau*, Praga, 1961.
Pataki, *Relațiile;* Iosif Pataki, *Ceva depsre relațiile Țării Românești cu Ungaria la sfîrșitul veacului al XIV-lea*, în *SMIM*, Bucureşti, 1957, II, p. 421–428.
Pešina, *Goticka;* Jaroslav Pešina, *Goticka nástěnna malba v zemich českych*, I, Praga, 1958.
Péter, *Müvészet;* Péter András, *A magyar müvészet törtenete*, Budapest, 1930.
Petranu, *Bihor;* Coriolan Petranu, *Monumentele istorice ale județului Bihor. Bisericile de lemn*, Sibiu, 1931.
Petranu, *Holzkirchen;* Coriolan Petranu, *Die Holzkirchen der siebenbürger Rumänen*, Sibiu, 1934.
Petrescu, *Lemn;* Paul Petrescu, *Arhitectura țărănească de lemn din România*, București, 1974.
Petrescu, *Unitatea;* Paul Petrescu, *Unitatea de concepție constructivă și decorativă a bisericilor de lemn românești*, în *SCIA*, 1967, n. 1, p 23–40.
Pinder, *Plastik;* Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts*, München, 1925.
Pinder, *Deutsche;* Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik von ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, I–II, Potsdam, 1929.
Popa, A., *Biserici;* Atanasie Popa, *Biserici vechi de lemn românești din Ardeal*, în *ACMIT*, 1930–1931, Cluj, 1932, p. 161–313.
Popa, C., *Bistrița;* Corina Popa, *Biserici gotice tîrzii din jurul Bistriței*, în *PAR*, I, București, 1970.
Popa, C., *Plumbuita;* Corina Popa, *Mănăstirea Plumbuita*, București, 1968.
Popa, R., *Casa;* Radu Popa, *O casă domnească din secolul al XV-lea lîngă cetatea Sucevei*, în *SCIV*, 1969, nr. 1, p. 43–66.
Popa, R., *Cuhea;* Radu Popa, *Biserica de piatră din Cuhea și unele probleme privind istoria Maramureșului în secolul al XIV-lea*, în *SCIV*, 1966, n. 3, p. 511–528.
Popa, R., *Maramureș;* Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, Bucureşti, 1970.
Popa, R., *Neamț;* Radu Popa, *Cetatea Neamțului* București, 1963.
Popa, R., *Țara Hațegului;* Radu Popa, *Cetățile din Țara Hațegului*, în *BMI*, 1972, nr. 3.
Popa-Lisseanu, *Isvoare;* G. Popa-Lisseanu, *Isvoarele istoriei românilor*, I–XI, Bucureşti, 1934–1937.
Popescu, *Golești;* M. Popescu și C. Iliescu, *Golești*, București, 1966.
Popescu, *Săpăturile arheologice;* Dorin Popescu, *Săpăturile arheologice din Republica Socialistă România*, în *SCIV*, 1968, nr. 4.
Popovici, *Monument;* Moise Popovici, *Un vechi monument istoric dispărut*, Oradea, 1925.
Puig i Cadafalch, *Les periodes;* J. Puig i Cadafalch, *Les periodes successives de l'influence byzantine en Occident*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930.
Puig i Cadafalch, *Moldavie;* J. Puig i Cadafalch, *Les églises de. la Moldavie, Contribution à l'origine de leur forme décorative* în *ARBSH*, 1924.
Pușcașu, *Informare;* Nicolae N. Pușcașu, *Informare asupra săpăturilor de cercetare arheologică efectuate la mănăstirea Putna în anii 1969–1970*, în *BMI*, 1973, nr. 4, p. 70–72.
Radocsáy, *Falkép;* Radocásy Denes, *A középkori magyarország falkepei*, Budapesta, 1954.
Radocsáy, *Primitifs;* Radocsáy Denes, *Les primitifs de Hongrie*, Budapesta, 1964.
Radocsáy, *Táblakép;* Radocsáy Denes, *A középkori magyarország táblaképei*, Budapesta, 1955.
Rados, *Építészet;* Rados Jenö, *Magyar építészet törtenet*, Budapesta, 1961.
Rasmo, *Affreschi* Nicoló Rasmo, *Affreschi medioevali atesini*, Roma, 1975.
Ray, *Églises fortifiées;* R. Ray, *Les vieilles églises fortifiées du Midi de la France*, Paris, 1925.
Réau, *Iconographie;* Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, I–V, Paris, 1954–1958.
Réau, *L'art;* Louis Réau, *L'art du Moyen âge et la civilisation française*, Paris, 1935.
Reissenberger *Hermannstadt;* Ludwig Reissenberger, *Die evanghelische Pfarrkirche A.B. in Hermannstadt*, Sibiu, 1884.
Reissenberger, *Kerz;* Ludwig Reissenberger, *Die Kerzer Abtei*, Sibiu, 1889.
Reitzenstein, *Malerei;* Alexander Freiherr von Reitzenstein, *Altdeutsche Malerei in Siebenbürgen*, în *Mitteilungen der Deutschen Akademie*, München, 1932.
Repertoriul; Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare, București, 1958.
Rogerius, *Cîntec;* Rogerius, *Cîntecul de jale*, în G. Popa-Lisseanu, *Isvoarele istoriei românilor*, V, București, 1935.
Rómer, *Egyveleg;* Rómer Fr. Floris, *Egyveleg*, in *AE*, III, 1870.
Rómer, *Falképek;* Rómer Fr. Floris, *Régi faképek Magyarországon*, Budapesta, 1874.
Romstorfer, *Suceava;* K. A. Romstorfer, *Cetatea Sucevei descrisă pe temeiul propriilor cercetări între 1895 și 1904, publicată în românește cu o notiță istorică de Al. Lapedatu*, Bucureşti, 1913.

Roşu, *Hurez;* Lucian Roşu, *Mănăstirea Hurez*, Bucureşti, 1965.
Roşu, *Gura Motrului;* Dona Roşu şi Lucian Roşu, *Mănăstirea Gura Motrului*, Bucureşti, 1969.
Roth, *Altäre;* Viktor Roth, *Siebenbürgische Altäre*, Strassbourg, 1916.
Roth, *Altarwerk;* Viktor Roth, *Das Altarwerk zu Malmkrog*, în *KVSL*, 1902.
Roth, *Baukunst;* Viktor Roth, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassbourg,1905.
Roth, *Beiträge;* Viktor Roth, *Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgen*, Strassbourg, 1914.
Roth, *Kunstdenkmäler;* Viktor Roth, *Kunstdenkmaler aus sächsischen Kirchen Siebenbürgens.* I, *Goldschmiedearbeiten, herausgegeben von Viktor Roth*, Sibiu, 1922.
Roth, *Kunstgewerbe;* Viktor Roth, *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassbourg, 1908.
Roth, *Malmkrog;* Viktor Roth, *Die Freskomalereien im Chor der Kirche zu Malmkrog*, în *KVSL*, Sibiu, 1903, nr. 4.
Roth, *Mediasch;* Viktor Roth, *Der spätgotische Flugelaltar in Mediasch*, in *Archiv*, XXXIV, 1907.
Roth, *Plastik;* Viktor Roth, *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen*, Strassbourg, 1906.
Roth, *Sechs Künstlerselbstbildnisse;* Viktor Roth, *Sechs Künstlerselbstbildnisse des* 14 *Jahrhunderts*, in *ARBSH*, 1927, p. 32—53.
Slazer, *Birthälm;* Johann Michael Salzer, *Birthälm in Siebenbürgen*, *Viena*, 1881.
Schurer-Wiese, *Zips;* O. Schürer şi E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brün-Wien-Leipzig, 1938.
Sebestyén, *Renaşterea;* Gh. Sebestyén, V. Sebestyén, *Arhitectura Renaşterii în Transilvania*, Bucureşti, 1963.
Sigerius, *Hermannstadt;* Emil Sigerius, *Von alten Hermannstadt*, I—III, Sibiu, 1922—1928.
Sigerius, *Kirchenburgen;* Emil Sigerius, *Siebenbürgisch sächsische Kirchenburgen*, Sibiu, 1923.
Sinigalia, *Dealu Frumos;* Tereza Sinigalia, *Biserica fortificată de la Dealu Frumos*, în *MIA*, 1976, nr. 1.
Sivori, *Memorial;* Franco Sivori, *Plecarea spre Ţara Românească*, în *Călători*, III, 1971.
Soderberg, *Gotländska;* Bengt G. Söderberg, *Gotländska kalkmälningar 1200—1400*, Upsala, 1971.
Solcanu, *Répresentations;* Ion I. Solcanu, *Représentations chorégraphiques de la peinture murale de Moldovie et leur place dans l'iconographie sud-est européennes (XVe—XVIIe siècles)*, în *SSEE*, 1967, nr. 1, p. 45—65.
Sourek, *Slowakei;* K. Sourek, *Die Kunst in der Slowakei*, Praga, 1939.
Stahl, *Eglises;* Paul Henri Stahl, *Vieilles églises en bois de Roumanie*, în *RSEE*, 1965, nr. 3—4, p. 611—637.
Stănescu, *Stowsz;* H. Stănescu, *Wit Stwosz*, Bucureşti, 1962.
Stange, *Malerei;* A. Stange, *Deutsche Malerei der Gothik. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der zeit von 1400 bis 1500*, München-Berlin, 1961.
Stelè, *Kanon;* Francè Stelè, *Slovenska gotska podružnica injen ikonografski kanon*, în *Sbornik Narodog Muzeja*, Belgrad, 1964, IV, p. 315—328.
Stelè, *Monumenta;* Francè Stelè, *Monumenta artis slovenicae*, I, *La peinture murale au moyen âge*, Ljubljana, 1935.
Stelè, *Crngrob;* Francè Stelè, *Crngrob*, Ljubljana, f.d.
Stelè, *Slovenie;* Francè Stelè, *L'art en Slovenie et le byzantinisme*, în « Recueil Uspenski », II, Paris, 1930.
Stelè, *Slovenija*; Francè Stelè, *Slikarstvo v Sloveniji od 12 do 16 stoletja*, Ljubljana, 1969.
Stoicescu, *Bucureşti;* Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti*, Bucureşti, 1961.
Stoicescu, *Moldova;* Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităţilor şi monumentelor din Moldova*, Bucureşti, 1974.
Stoicescu, *Ţara Românească;* Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităţilor şi monumentelor feudale din România. Ţara Românească*, I—II, Craiova, 1970.
Stoicescu, *Moisescu, Tîrgovişte;* Nicolae Stoicescu şi Cristian Moisescu, *Tîrgovişte şi monumentele sale*, Bucureşti, 1976.
Sulzer, *Geschichte;* Franz Iosef Sulzer, *Geschichte der transalpinischen Daziens*, I—II, Viena, 1781—1782.
Szabó, *Deva;* Emerich Szabó, *Die Burg von Deva*, Deva, 1910.
Szinte, Kolczvár; Szinte Gábor, *Kolczvár*, în *HTRTE*, VII, 1891—1892.
Szöny, *Remete;* Szöny Otto, A *bihar-remetei falfestmények*, în *AE*, XLII, 1928, p. 234—237.
Ştefănescu, *Şurdeşti;* I. D. Ştefănescu, *Biserica din Surdeşti*, Baia Mare, 1967.
Ştefănescu, *Transylvanie;* I. D. Ştefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938.
Ştefănescu, *Valachie-Transylvanie;* I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932.
Tarnavschi, *Lăpuş;* Dana Tarnavschi-Schuster, *Biserici de lemn din Ţara Lăpuşului*, în *BMI*, 1973, nr. 2, p. 41—60.
Tătaru, *Abbatia;* Marius Tătaru, *Abbatia beatae Mariae Virginis de Candelis*, 1970 (lucrare în manuscris; Institutul de Arte Plastice « N. Grigorescu », Bucureşti)
Teodoru R., *Baia;* R. Teodoru, *Vechile biserici din Baia*, în *SCIA*, 1973, nr. 1,
Teodoru H., *Triconc;* Horia Teodoru, *Contribuţii la studiul originii şi evoluţiei planului triconc în Moldova*, în *BMI*, 1970, nr. 1.
Teodoru H., *Contraforţi;* Horia Teodoru, *Contraforţii la o biserică muntenească din sec. XVI*, în *Închinarea lui Nicolae Iorga*, Cluj, 1931, p. 398—401.
Teutsch, *Die Bilder;* F. Teutsch, *Die Bilder und altäre in den evang. sächsischen Kirchen*, în *KVSL*, 1896, XIX.
Theodorescu, *Bistriţa;* Răzvan Theodorescu, *Mănăstirea Bistriţa*, Bucureşti, 1966.
Theodorescu, *Bizanţ;* Răzvan Theodorescu, *Bizanţ, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele X—XIV)*, Bucureşti, 1974.

Theodorescu, *Mileniu;* Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos,* București, 1976.

Thode, *Nürnberg;* H. Thode, *Die Malerschule von Nürnberg,* Frankfurt, a.M., 1891.

Timișoara; Timișoara, pagini din trecut și de azi, Timișoara, 1969.

Trâpcea, *Cetăți;* Theodor N. Trâpcea, *Despre unele cetăți medievale din Banat,* în *Studii de istorie a Banatului,* Timișoara, 1969.

Treiber, *Gesprenberg;* Gustav Treiber, *Die Burg auf Gesprenberg,* în *Mitteilungen der Burzenländer sächsischen Museums,* Brașov, II, 1937.

Treiber, *Siebenbürgen;* Gustav Treiber, *Mittelalterliche Kirche in Siebenbürgen,* Schweinfurt-Sennfeld, 1971.

Văcărești-restaurare; Mănăstirea Văcărești - dosar de restaurare (L. Rotman, *Note istorice;* L. Bilciurescu, *Cercetarea, restaurarea și punerea în valoare a monumentului),* în *MIA,* 1974 nr. 2.

Vătășianu, *Cluj;* Virgil Vătășianu, *Sculpturile din corpul bisericii Sf. Mihail din Cluj,* în « Omagiu lui C. Daicoviciu », București, 1960.

Vătășianu, *Istoria;* Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române,* I, București, 1959.

Vătășianu, *Probleme;* Virgil Vătășianu, *Probleme privind arhitectura Moldovei și Țările Românești în secolul al XIV-lea,* în *BMI,* 1972, nr. 2, p. 60-62.

Vătășianu, *Tipologia;* Virgil Vătășianu, *Contribuție la studiul tipologiei bisericilor de lemn din țările române,* în *AIIC,* 1960.

Velescu, *Cetăți;* Oliver Velescu, *Cetăți țărănești din Transilvania,* București, 1964.

Velescu, *Hunedoara;* Oliver Velescu, *Castelul de la Hunedoara,* București, 1968, ediția II-a.

Vida, *Baia Mare;* Gheorghe Vida, *Biserica parohială Sf. Ștefan din Baia Mare,* 1970 (lucrare în manuscris; Institutul de Arte Plastice « N. Grigorescu », București).

Voinaroschi, *Pitești;* Radu Voinaroschi, *Ce se știe despre biserica Sf. Treime-Beștelei din Pitești* în *MIA,* 1976, nr. 2. p. 67-70.

Voinescu, Theodorescu, *Dragomirna;* Teodora Voinescu, Răzvan Theodorescu, *Mănăstirea Dragomirna,* București, 1965.

Voitec, *Reflexe;* Mira Voitec-Dordea, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei,* București, 1976.

Walicki, *Malarstwo;* Michal Walicki, *Malarstwo* polskie. *Gotyk, renesans, manyeryzm,* Warszawa, 1961.

Weingartner, *Malerei;* Josef Weingartner, *Die Frühgotische Malerei Deutschtirols,* în *Jahrbuch des Kunsthistorischen institutes,* Viena, X, 1916, p. 3-14.

Weingartner, *Südtirol;* Josef Weingartner, *Gotische Wandmalerei in Südtirol,* Viena, 1948.

Winckel, *Introduction;* Madeleine Andrianne van de Winkel, *Introduction sommaire à l'étude des signes lapidaires de Roumanie,* în *PAR,* I, p. 124-261.

Wirt, *Bohême;* Zdenek Wirth, *La richesse d'art de la Bohême,* I, Praga, 1913.

Zagoritz, *Înrîuriri;* M. A. Zagoritz, *Înrîuriri gotice în arhitectura românească,* în *BCMI,* 1916.

INDICE DE NUME ȘI LOCURI

NOTĂ PRIVIND MATERIALUL ILUSTRATIV

Cea mai mare parte a fotografiilor, precum și diapozitivele care ilustrează prezentul volum au fost realizate de Adrian Ianuli.

Unele ilustrații au fost obținute prin amabilitatea Dr. Cornel Irimie, directorul Muzeului Brukenthal (fig. 292, 336, 339, 347, 348, 349, 350, 351, 352), Dr. Albert Klein, din partea Consistoriului Evanghelic Sibiu (fig. 306, 340, 341, 342, 344, 345, 346), Marin Matei Popescu, șeful secției de artă medievală românească la Muzeul de Artă al R.S. România (fig. 301, 337, 338, 353, 354) Dr. Gheorhge Anghel, directorul Muzeului din Alba Iulia (fig. 33, 122).

La completarea ilustrației au colaborat cu bunăvoință Carmen Cantemir (fig. 34, 42, 48, 56, 58, 71, 72, 73, 91, 103, 117, 138, 146, 194, 229, 230, 231, 307, 309, 312, 372, 373, 390, 392, 394, 395, 397, 398, 399), Hermann Fabini (fig. 114, 116), Marina Sabados (fig. 158, 173) Michael Paulini (fig. 286, 287, 333, 334, 335, 343), Corina Popa (fig. 81, 82), Radu Popa (fig. 172), Gheorghe Sion (fig. 167, 169), Gheorghe Voicu (fig. 209). Tuturor le mulțumim și pe această cale.

O ultimă parte a materialului fotografic a fost realizată de autor (fig. 22–24, 26, 27, 49, 75, 76, 93, 95 97, 99, 107, 111, 120, 139, 142–144, 148, 154, 155, 181, 184, 186, 196–198, 208, 221, 225–228, 232, 234, 243–247, 302, 313, 358, 361, 364, 365).

Desenele au fost executate de Adriana Mihai cu folosirea următoarelor surse: arhiva de relevee a Direcției Patrimoniului Cultural Național (aflat azi în păstrarea Consiliului Culturii și Educației Socialiste) și arhiva de relevee a Institutului de Arhitectură « Ion Mincu ». Unele relevee au fost preluate din volumele autorilor citați frecvent în lucrarea de față: Gheorghe Balș, Grigore Ionescu, Gustav Treiber, Virgil Vătășianu. Ne împlinim o plăcută îndatorire omagiind aici opera lor științifică, temei solid pentru cercetările viitoare.

ZUSAMMENFASSUNG

In Rumänien blickt die Kunst der Gotik auf eine weit langwierigere und vielgestaltigere Entwicklung zurück, als im allgemeinen angenommen wird und überrascht, in den einzelnen Kunstzweigen, oft durch Schöpfungen von erstaunlicher Vielfalt und Eigenständigkeit.

Unleugbar setzt sich die Gotik auf dem Gebiet des heutigen Rumänien verhältnismäßig spät durch, um die Mitte des 13. Jahrhunderts, beginnend mit dem Wiederaufbau der Kerzer Abtei in Südsiebenbürgen. Ebenso verlief auch die spätere Entfaltung des gotischen Stils langsam und in scheinbar bescheidenem Ausmaß, ohne das Zustandekommen bedeutender bodenständiger Bauhütten, ohne den Aufschwung zur glanzvollen Gestaltung riesiger Kathedralen. Widmet man sich jedoch eingehend dem Studium der Gotik in Rumänien, so erkennt man unweigerlich ihre fesselnd eigenartige Ausgestaltung in diesem Raum, bedingt durch eine ungemein erregende, ja geradezu abenteuerliche Geschichte. In Siebenbürgen, der Moldau und der Walachei bildete die Gotik, oder eine Kunst dieser Prägung, Erscheinungsformen von großer Vielgestaltigkeit heraus, als Ergebnis ungeahnter Synthesen und des Zusammentreffens verschiedener Stilrichtungen.

Auf dem Gebiet des heutigen Rumänien berührt sich die Gotik mit der byzantinischen Kunst und ist an der Herausbildung der Synthese moldauischer Architektur maßgeblich beteiligt; sie behauptet sich auch — seltsamer Weise — noch eine lange Zeitspanne während der Renaissance und verschmilzt mit barocken oder orientalischen Stilelementen und beweist eine überraschende Anpassungsfähigkeit an neue künstlerische Gestaltungen, wobei sie stets ihre lebendige Anziehungskraft bewahrt. Die gotische Formensprache wandert aus Siebenbürgen in die Moldau, aus der Moldau in die Walachei, um schließlich in der Epoche des voll entfalteten Barock die kühnen Schöpfungen volkstümlicher Meister zu beflügeln, die im Läpuscher Land und in der Maramuresch die einzigartigen Holzkirchen schufen, deren schlanke Türme mit steilaufragenden Spitzhelmen den gleichen himmelwärts strebenden Elan aufweisen wie die Turmspitzen der großen gotischen Dome.

Ein derartiges, sechs Jahrhunderte umfassendes künstklerisches Abenteuer, eine so weitschweifige Gegenüberstellung und Durchdringung verschiedener Stile, ist nirgend sonst im weiten Heimatbereich der Gotik anzutreffen. Daher könnte dieses Buch vielsagend „Die Abenteuer der Gotik in Rumänien“ betitelt werden.

Das erste Kapitel behandelt die wichtigsten Aspekte der Frühgotik in Transsilvanien, deren Anfänge mit dem Wiederaufbau der Zisterzienserabtei von Cîrța (Kerz), Kreis Sibiu, zusammenhängen.

Die Klostergründung in Kerz fällt in die Jahre 1202—1209, als die Zisterziensermönche von Igriș (Egresch), Kreis Timiș aufgrund eines Königlichen Privilegs die Erlaubnis erhielten, in der „terra blachorum“ — wie zeitgenössische Urkunden den Landstrich bei Făgăraș (Fogarasch) am Alt nennen — ein Tochterkloster zu gründen. Da in Kerz noch keine archäologischen Grabungen vorgenommen wurden, wissen wir noch nicht, wie die ersten, während des Mongolensturms von 1241—1242 zerstörten Gebäude ausgesehen haben mögen. Das nach dem Tatareneinfall wiederaufgebaute Zisterzienserkloster stellt das erste Baudenkmal gotischer Architektur in Transsilvanien dar. Es weist die für den Zisterzienserbaustil kennzeichnenden Formen auf; die Kirche des ehemaligen Klosters ist eine dreischiffige Basilika mit Querhaus, an dessen Arme östlich kleine Kapellen von quadratischem Grundriß anschließen. Das Langhaus ist im „gebundenen System“ überwölbt gewesen. Die Tür- und Fenstereinfassungen und alle Elemente architektonischer Plastik (Pfeiler, Kapitelle, Konsolen, Gewölberippen) weisen typische Zisterzienserprofile auf und legen das für die siebenbürgische Frühgotik charakteristische Formenrepertoire fest. Als Ausstrahlungen der Kerzer Bauhütte entstanden in Südsiebenbürgen mehrere Kirchen: St. Bartholomä in Brașov /Kronstadt/ (eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Querschiff und zweitürmiger Anlage der Westfassade), die Kirche in Prejmer /Tartlau/ (auf dem eigenartigen Anlageplan eines griechischen Kreuzes errichtet), in Hălmeag /Halmagen/ eine dreischiffige Basilika, u.a.

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verbreiten sich die frühgotischen Formen zisterziensischer Prägung durch die gleichlaufende Tätigkeit mehrerer Bauhütten über ganz Siebenbürgen und tragen sogar zur Umgestaltung mancher romanischer Sakralbauten bei, die nach dem Mongolensturm wiederaufgebaut wurden (Sebeș-Alba /Mühlbach/, Hărman /Honigberg/, Cristian /Großau/, Drăușeni /Draas/ u.a.).

Eine für diese Epoche kennzeichnende Erscheinung ist die Verbreitung der Saalkirchen mit rechteckigem, ein Rippenkreuzgewölbe tragendem Chor.
Von bescheidenem Äußeren, tragen die Bauten dieser Gruppe den Stempel zisterziensischer Frühgotik (in Rippenprofilen, Rundfenstern mit Vielpaßdurchbruch in Verbindung mit dem rechteckigen Grundriß des Chores), und bezeugen die Verbreitung dieses Architekturstils auch in den siebenbürgischen Landgemeinden, seine völlige Assimilierung durch die bodenständige Baukunst (Sînta Mărie Orlea, Nima, Șieu-Odorhei, Luncani, Strei u.a.).

Während des 14. und 15. Jahrhunderts führt das Aufblühn der siebenbürgischen Handwerks- und Handelszentren (Cluj /Klausenburg/, Oradea /Großwardein/, Brașov /Kronstadt/, Sibiu /Hermannstadt/, Sighișoara /Schäßburg/ u.a.) zu einer regelrechten urbanistischen Explosion, die auch den Umbau der alten Stadtpfarrkirchen in den Architekturformen der Hochgotik und des Fischblasenstils im Gefolge hat.

Dieser, im zweiten Kapitel des Buches behandelte Umgestaltungsprozeß beginnt in Alba-Iulia mit der Errichtung des gotischen Chores der St. Michaels-Kathedrale (um 1330), als erster bedeutender, (um die Mitte des 14. Jahrhunderts begonnener) geschlossener Bau gilt die Stadtpfarrkirche von Sibiu /Hermannstadt/, eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Querhaus, und westlichen Glockenturm, dem im 15. Jahrhundert eine Ferula angegliedert wurde. Zum Unterschied von der Hermannstädter Kirche, die ihrem Anlageplan und den ersten, strengen Formen ihres Äußeren gemäß noch den alten Vorbildern verpflichtet bleibt, tritt in dem Chor der Stadtpfarrkirche von Sebeș-Alba /Mühlbach/ (etwa 1361—1382), erstmalig der Typus der dreischiffigen Halle auf und gleichzeitig auch ein reicherer Steinskulpturenschmuck. Von einer Steinmetzengruppe erbaut, die stilmäßig der großen Bauhütte der Familie Parler angehört, stellt der Chor der Kirche in

Sebeş-Alba /Mühlbach/ das wertvollste Baudenkmal der Hochgotik in Siebenbürgen dar. Von nun an übernehmen die bedeutenden städtischen Sakralbauten den Typus der dreischiffigen Hallenkirche, deren architektonische Plastik sich des Formenalphabets des für die Spätgotik kennzeichneden Flamboyantstils bedient. Die im 14. Jahrhundert begonnenen Bauten der St. Michaelskirche in Cluj /Klausenburg/, die Schwarze Kirche in Braşov /Kronstadt/, die „Bergkirche" in Sighişoara /Schäßburg/, wurden größtenteils im 15. Jahrhundert unter Mitwirkung von Meistern vollendet, die ihre Ausbildung im Bereich der Bauhütte der St. Elisabeths-Kirche von Košice /Kaschau/, Slowakei, erfuhren. Hier ist der Ausgangspunkt einer typisch spätgotischen architektonischen Plastik zu suchen, für die unter anderen die geschwungenen Formen der Kielbogenportale und eine geschmeidigere Profilierung kennzeichnend sind. Hallenkirchen entstanden auch im ländlichen Bereich, in Biertan /Birthälm/, Moşna /Meschen/, Cristian-Sibiu /Großau — die beiden letzten sind Umbauten des Meisters Andreas Lapicida aus Sibiu. Gleichzeitig mit den Hallenkirchen, wurden im 15. Jahrhundert für die Franziskaner, oder unter deren unmittelbarem Einfluß, die großen Saalkirchen von Tg. Mureş, Cluj, Turda, Dej, errichtet, deren Bauplan auch im ländlichen Bereich anzutreffen ist, (in Tărpiu /Treppen/, Dipşa /Dürrbach/, Viişoara /Heidendorf/, Dîrlos /Durles/, Ioneşti, Porumbenii Mari, u.a.)

Der vorherrschende Stilcharakter der siebenbürgischen Gotik ist ihr ernster, strenger Ausdruck, der von der Massivität des nur von wenigen kleinen Öffnungen durchbrochenen Mauerwerks herrührt und von dem sehr sparsam angewandten Skulpturenschmuck (wobei der Chor der Mühlbacher Stadtpfarrkirche und die Schwarze Kirche in Braşov /Kronstadt/ eine Ausnahme bilden.)

Das dritte Kapitel ist den Profan- und Wehrbauten gewidmet. Nach den unheilvollen Erfahrungen des Tatareneinfalls von 1241—1242, setzt die Errichtung von befestigten Herrschaftssitzen und Fliehburgen ein, die während der zweiten Hälfte des 13. und der ersten Hälfte des darauffolgenden Jahrhunderts einen bedeutenden Raum in der Architektur Transsylvaniens einnehmen — als alleinstehende oder von einem Mauerring umgebene Bergfriede (Cheresig, Cîlnic /Kelling/, Almaş, Subcetate, Răchitova, Mălăieşti, Gîrbova /Urwegen/, Ceacova u.a.).

Im Laufe des 14. Jahrhunderts beginnt die große Initiative der Stadtbefestigungen, deren Verstärkung, mit den der Entwicklung der Kampftechnik angepaßten Vervollkommnungen, sich bis ins 18. Jahrhundert fortsetzt. Erwähnenswert sind die Befestigungen der Städte Sibiu /Hermannstadt/, Sebeş /Mühlbach/, Cluj /Klausenburg/, Mediaş /Mediasch/, Bistriţa /Bistritz/, Braşov /Kronstadt/, — am besten erhalten ist diejenige von Sighişoara /Schäßburg/, mit einem Mauergürtel von 930 m Länge und 14 Wehrtürmen. Im Schutze ihrer Wehrmauern haben sich auch einige städtische Adelssitze erhalten, wie etwa das Haus von Mathias Corvinus in Cluj, der Fürstenpalast in Turda, die Wohntürme und das Altembergerhaus in Sibiu. Charakteristischer sind jedoch die frei im Gelände stehenden Burgen, deren einige offensichtlich großes Gewicht auf den repräsentativen Aspekt legen (Bran /Törzburg/, Hunedoara, Şoimoş, Deva u.a.).

Das wertvollste siebenbürgische Kastell ist das Schloß von Hunedoara; ursprünglich als militärische Festung errichtet, wurde es durch Iancu von Hunedoara (1440—1446) und dessen Sohn Mathias Corvinus (1447—1453) zum imposanten Adelssitz ausgestaltet. Bemerkenswert ist, daß der von Mathias Corvinus errichtete, mit einer Loggia versehene Flügel, bereits der Frührenaissance angehört.

Der originellste und eigenartigste Beitrag Siebenbürgens auf dem Gebiet der Wehrbauten ist zweifellos die Bauernburg; in den meisten Fällen bildet ein zur Wehrkirche ausgestlateter Sakralbau ihren Mittelpunkt. Die Dichte ihres Auftretens ist größer als irgend sonstwo in Europa (es sind noch etwa 200 Baudenkmäler erhalten).

Die Entstehung der Wehrkirche während des sturmbewegten und finstern Mittelalters war im allgemeinen meist dadurch bedingt, daß die Dorfbevölkerung im Kampfe gegen feindliche Angreifer oder gegen die Übergriffe ihrer kirchlichen oder weltlichen Grundherren allein auf eigene Verteidigungsmittel und Selbsthilfe angewiesen war, um Leben, Hab und Gut zu schützen. Als stärkstes und umfassendstes Gebäude des Dorfes, boten die Kirchen, mit ihren dicken Steinwänden, den gegebenen Zufluchtsort als einfachste Lösung. Zugleich war die die Wehrbarmachung der Kirche, in der Mentalität des mittelalterlichen Menschen, auch dadurch gerechtfertigt, daß ihm das Gotteshaus als Symbol der Hoffnung und des himmlischen Schutzes galt.

Vereinzelt sind Wehrkirchen in Frankreich, in Deutschland, Italien, den baltischen Ländern, in Slowenien anzutreffen, und allerorts ist ihre Entstehung auf ähnliche Ursachen zurückzuführen. Während die Wehrkirchen in den verschiedenen europäischen Ländern Einzelerscheinungen darstellen, bedeuten sie für Siebenbürgen durch ihre Dichte und große Anzahl dieser, in einer verhältnismäßig Kurzen Zeitspanne aufgeführten Wehrbauten, ein ganz außergewöhnliches Phänomen das auch durch die Weitläufigkeit, die Vielfalt und den Einfallsreichtum in der Anlage der Wehrvorkehrungen beeindruckt, nicht zuletzt aber auch durch den künstlerischen Ausdruck dieser Baudenkmäler. Und tatsächlich, abgesehen von dem Interesse, das die Verteidigungsanlangen erwecken, ist es vor allem die Eigenständigkeit, der erstaunliche Erfindungsgeits, den die einzelnen Lösungen bekunden, die sich jeweils der Struktur und den Architekturformen gotischer Bauwerke anzupassen hatten; die daraus resultierende Synthese bietet fast durchwegs Ergebnisse einer höchst wertvollen Architektur.

Die ältesten siebenbürgischen Bauernburgen entstanden im sächsischen Siedlungsgebiet bereits im 13. Jahrhundert, wenngleich sich die Wehrbarmachung der Kirchen erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts verallgemeinert, um in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, unter dem steten Druck der drohenden Türkeneinfälle, ihren Höhepunkt zu erreichen. Die bei der Wehrbarmachung angewandten Lösungen sind außerordentlich verschieden, da sie einerseits von den wirtschaftlichen Verhältnissen der Gemeinden abhängig waren, andererseits von der Beschaffenheit des Geländes, auf dem der Sakralbau stand.

Die typologische Verschiedenheit der Kirchenburgen läßt sich in vier Hauptgruppen eingliedern: a) das Burzenland besitzt außerordentlich starke Burgen, deren Ringmauern innen von zahlreichen Wohn — und Vorratskammern umgeben sind; der inmitten des Mauergürtels stehende Sakralbau bleibt gänzlich unbefestigt (Prejmer /Tartlau/, Hărman /Honigberg/, Sînpetru /Petersberg/); b) im Gebiet von Sibiu /Hermannstadt/ herrschen Ringmauern von ovaler oder vielekkiger Führung vor, die teils von Wehrtürmen verstärkt sind; Die Kirche selbst wird zum regelrechten Bergfried ausgebaut, wobei an verschiedenen Teilen des Baukörpers Wehranlagen angebracht sind (Şura Mare /Großscheuern/, Şeica Mică /Kleinschelken/, Valea Viilor /Wurmloch/, Axente Sever /Frauendorf/ u.a.); c) das Kokelgebiet weist die verschiedensten Lösungen auf; die weitläufigen Wehranlagen bieten ein außerordentlich malerisches Bild (Biertan /Birthälm/, Viscri (Deutschweißkirch/, Moşna /Meschen/, Apold /Trappold/, Archita /Arkeden/ u.a.); d) das obere Alttal, mit Dörfern, die zum Siedlungsgebiet der Szekler gehören, besitzt Kirchenburgen mit niedrigen, kreisförmigen Ringmauern und einem einzigen Torturm (Mihăileni, Nicolesti, Ciuc-Sîngeorgiu u.a.).

In ihrer vielgestaltigen Gesamtheit und Vielzahl stellen die siebenbürgischen Kirchenburgen ein ergreifendes Sinnbild des Verteidigungskampfes für Freiheit und Selbsterhaltung dar. In kunsthistorischer Hinsicht bieten sie darüber hinaus mannigfaltige Eigenheiten, die sie zu erstrangigen Gestaltungen mittelalterlicher Baukunst erheben.

In einer Epoche, als die gotische Architektur ihren Höhepunkt längst überschritten hatte, gelang es diesen robusten, aus natürlichem Beharrungswillen geborenen Bauwerken, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, deren Eigenart eben die harmonische Verbindung des Kultbaus mit den Wehranlagen ausmacht. In ihren, dem Landschaftscharakter angepaßten Abwandlungen eignet den Kirchenburgen, nicht zuletzt dank der Übernahme von Konstruktionselementen der volkstümlich bodenständigen Architektur — wir denken vorwiegend an die horizontal angebrachten Kränze der Holzgalerien und Emporen — ein unverwechselbarer Ausdruck, dessen markante Züge die schöpferische Gestaltungskraft des siebenbürgischen Raumes bekunden, die sich der von außwärts herangetragenen Bande fremder Kanons und Stilregeln entledigt.

Das vierte Kapitel veranschaulicht die Ausstrahlungen der gotischen Architektur in den Donau-Karpatenraum, in das Fürstentum der Walachei. Bekanntlich wurde im 13. Jahrhundert eine sächsische Kolonie in der heutigen Stadt Cîmpulung gegründet, wo eine Pfarrkirche und ein Franziskanerkloster entstanden. Archäologische Forschungen ergaben, daß es sich bei ersterer um eine Saalkirche mit polygonalem Chor handelte, der von Strebepfeilern umgeben war. Im 14. Jahrhundert waren bedeutende Konstruktionsarbeiten unter Mitwirkung von Steinmetzen im Gange, die aus Sibiu /Hermannstadt/ hin zugezogen worden waren. Anscheinend entstanden im gleichen Jahrhundert katholische Kirchen gotischer Architektur in Curtea de Argeş (noch nicht nachgewiesen) und im Turnu Severin (heute eine Ruine). Im 15. Jahrhundert baute man die Pfarrkirche Cîmpulung wieder auf, deren gotischer Chor mit Apsis erhalten blieb; ebenso wurde die Klosterkirche in dieser Stadt wiederhergestellt. In Tîrgovişte entstand die St. Franziskus geweihte geräumige Hallenkirche, in Rîmnicu-Vîlcea eine kleine, heute noch erhaltene Kirche, unter dem Patronat des Hl. Demeter.

Im allgemeinen fand der gotische Stil in der Walachei keinen günstigen Boden, er tritt nur vereinzelt und nicht in bedeutenden Bauwerken auf. In der Moldau hingegen ist die gotische Architektur wesentlich am Zustandekommen einer bodenständigen Synthese beteiligt, die durch ihr Zusammentreffen mit den raumgestalterischen byzantinischen Bauprogrammen den alten moldauischen Stil ergibt, dessen Darstellung das V. Kapitel der Abhandlungen zum Gegenstand hat.

In der Moldau tritt die Gotik erstmalig im 13. Jahrhundert, im Lebensbereich der sächsischen Siedlungen von Baia und Siret auf, — Ortschaften, in denen die Existenz katholischer Kirchen urkundlich belegt ist.

Die erste, dem Hl. Nikolaus geweihte Fürstenkirche von Rădăuţi veranschaulicht die mühsame Anpassung gotischer Formelemente an das vom orthodoxen Ritus vorgeschriebene raumgestalterische Programm. Im wesentlichen handelt es sich um eine dreischiffige Basilika, die in Schiff und Vorschiff gegliedert ist, die der byzantinischen Architektur eigene raumzentralisierende Wirkung wird hier durch das Einwölbungssystem erzielt. Die Gotik tritt in der Konstruktionstechnik zu Tage, in der architektonischen Plastik, die Fassaden sind durch kräftige Strebepfeiler gegliedert. Gotische Architekturelemente lassen sich an den Burgen von Petru Muşat feststellen (Suceava, Neamţ), ebenso an den zur Zeit Alexanders des Guten (1400—1432) erbauten Kirchen, von deren Türeinfassungen sich Bruchstücke mit spezifischer Profilierung erhalten haben (Moldoviţa, Humor). Während der Regierungszeit Stefans des Großen (1457—1504), gewann die moldauische Architektur in zahlreichen Bauten Gestalt, — Burgen, Fürstensitze, Klöster und Kirchen. Archäologische Grabungen ermöglichten das Einbringen eines unermeßlich reichen Fundmaterials, das den Beweis liefert, daß die Innenräume der Fürstenburg von Suceava, unter dem Einfluß der zeitgenössischen Kastelle in Transsylvanien, im Geschmack der Gotik ausgestattet waren. Die Konstruktionstechnik, die profilierten Tür- und Fenstereinfassungen — zuweilen mit durchbrochenem

Maßwerk ausgestattet — und die Strebepfeiler sind Elemente, die auch an Sakralbauten Anwendung finden und in dieser Zeitspanne einen der Moldau eigenen Ausdruck robuster Originalität erlangen. Die Kirchen von Pătrăuţi (1487), Borzeşti (1494), Hîrlău (1492), Bălineşti (1494—1499) sind Beispiele einer geglückten Stilsynthese im Rahmen einer Architektur, deren Wert von europäischem Rang zahlreiche Fachleute anerkennen. Auf dem Gebiet der dekorativen Plastik nehmen die als Fassadenschmuk verwendeten glasierten Tonscheiben einen bedeutenden Raum ein; sie sind in Reliefdekor verziert, der sich weit verbreiteter Motive aus dem Formenbereich der Gotik bedient (Greif, Hirsch, Sirene, u.a.).

Ein besonders reichhaltiges Kapitel ist der gotischen Malerei des 14.—15. Jahrhunderts gewidmet.

Von der Feststellung ausgehend, daß die gotischen Baudenkmäler Siebenbürgens ihre kaum durchbrochenen Wandflächen romanischer Überlieferung beibehielten, wird betont, daß hier die Wandmalerei das Hauptdekorationselement geblieben ist; das spärliche Auftreten von Skulpturenschmuck erklärt sich auch aus den bescheidenen Geldmitteln, über welche die Erbauer verfügten. Dank des regen Verkehrs von Malern, die auf der Suche nach Aufträgen von Ort zu Ort zogen, entstanden im Laufe des 15. Jahrhunderts zahlreiche Freskenensembles; eine günstige Voraussetzung dafür bot nicht allein das wachsende Interesse für derartige Wanddekorationen, sondern auch die den künstlerischen Austausch fördernde Politik internationalen Charakters der angevinischen Könige. Stilgeschichtlich können drei bedeutendere Gruppen unterschieden werden. Die vorwiegend für den ländlichen Bereich kennzeichnende *gotische Malerei linear-epischen Charakters*, die besonders nordische Nachklänge aufweist und in mehreren Wandmalereiensembles und Fragmenten erhalten ist: in der Kirche von Homorod /Hamruden/ (eine „Maiestas Domini" — um 1300); in der evanghelischen Kirche von Mălîncrav /Malmkrog/ — im Mittelschiff eine *Genesis* und der *Christologische Zyklus* — um 1350); in der wiederhergestellen Kirche von Mugeni die Legende der Hl. Margarete, um 1350; in der evanghelischen Kirche von Drăuşeni /Draas/ die Legende der Hl. Katharina, um 1360). *Die zweite Gruppe* ist vom Einfluß der italienischen Malerei geprägt, besonders von der norditalienischen — post giottesken-Schule, doch machen sich hier auch Elemente geltend, die dem eklektischen Milieu südlicher Kunstzentren entstammen, wo noch byzantinische Überlieferungen fortwirken: in der römisch-katholischen Kirche von Ghelinţa (*der Leidenszyklus, die Legende des Hl. Ladislaus*, um 1330) in der evanghelischen Kirche von Homorod (eine *Pietá*, um 1350), in der Kappelle der Kirchenburg von Sînpetru /Petersberg/ — Braşov (um 1400), die wiederhergestellte Kirche in Sintana de Mureş (*Anna Selbdritt und die Heilige Sippe*, um 1400). Der internationale, *höfische gotische Stil* tritt in dem großen Freskenensemble des Chores und der Apsis der evangelischen Kirche von Mălîncrav zu Tage (um 1400), desgleichen in den in der evanghelischen Kirche von Nemşa (Nimesch/ erhaltenen Fragmenten, (um 1410) und in jenen der unitarianischen Kirche von Dîrjiu (Legende *des Hl. Ladislaus*, 1419, Maler Paul aus Ung). Im Laufe des 15. Jahrhunderts verstärkt sich der Einfluß der Tiroler und deutschen Gotik auf die zur Tradition gewordene bodenständige Malschule, die der höfischen Gotik verpflichtet ist (evangelische Kirche von Mediaş, 1421; die südwestkapelle der römisch-katholischen Kirche in Cluj, 1420—1430; die evangelische Kirche in Sibiu, 1445, Maler Johannes da Rosenaw; die Kapelle der Kirchenburg von Härman /Honigberg/, 1460—1470; die Bergkirche in Schäßburg, 1483—1488, Maler Valentin von Schäßburg und Jakobus Kendlinger aus Sankt Wolfgang — Tirol). Gegen Ende des Jahrhunderts, vermehrt sich die Zahl der Flügelaltäre, die vorwiegend Beziehungen zu der fränkischen und österreichischen Malschule erkennen lassen: Prejmer /Tartlau/, Mălîncrav /Malmkrog/ und Mediaş etc. In den ersten Dezenien

des 16. Jahrhunderts, während sich die Tafelmalerei der Flügelaltäre den Stilformen der Renaissance zuwandte, blieb die Wandmalerei der gotischen Überlieferung treu (Kapelle des „Katholischen Turmes" — Biertan, Kapelle des Marienturmes — Mediasch).

Im Gegensatz zur Malerei entstanden im rumänischen Bereich nur wenige gotische Skulpturen, die auch nur selten Anspruch auf echten Kunstwert erheben können. Darunter sind einige Reliefs des 13. Jahrhunderts, die Schlußsteine oder Konsolen an Monumenten der Zisterzienserbauhütte schmücken (Cîrța, St. Bartholomä — Brașov, Hălmeag). Im 14. Jahrhundert gehören einer ersten Gruppe von Werken der Bildhauerkunst Grabplatten an, die den Verstorbenen als Liegefigur darstellen, deren Ausführung meist sehr einfach gehalten ist (Grabplatte von Mintiul-Gherlei, Tumba des Andrei Széchy, Tumba von Curtea de Argeș).

Das erste bedeutendere Ensemble gotischer Skulpturen wurde für den Chor der Kathedrale von Alba Julia geschaffen (Engelsfiguren, Geburt Christi, u.a., um 1330—1350). Eine den gewohnten Rahmen der Bauplastik überragende Erscheinung ist das Auftreten der Brüder Martin und Georg aus Cluj, Bildhauer, denen die ersten, zur Aufstellung auf öffentlichen Plätzen bestimmten Denkmäler des europäischen Mittelalters zu danken sind: die Standbilder der Könige Stefan, Emmerich und Ladislaus (1370) und das Reiterstandbild König Ladislaus' (1390), alle zur Aufstellung vor der Kathedrale von Oradea bestimmt (und 1660 zerstört). Von diesen Meistern ist uns bloß die kleine Reiterstatue des Hl. Georg überkommen, die als Brunnenschmuck für Prag ausgeführt wurde (1373), ein Werk von seltener Meisterschaft, das die Herkunft der beiden Brüder vom Goldschmiedehandwerk verrät. Fernerhin gehören die wichtigsten Bildhauerwerke der Gotik in Siebenbürgen der Ausschmückung einiger Kirchen an, den reichsten Figurenschmuck besitzt die Kirche in Sebeș-Alba /Mühlbach/ (die Apostel Peter und Paul, die Jungfrau Maria, Johannes der Täufer, St. Christophorus u.a.). Bedeutend sind auch die Figurengruppen, die der architektonischen Plastik der Kirchen von Cluj, Brașov, Sighișoara, Feldioara /Marienburg/ angehören. Unter den Einzelbildwerken verdient die *Kreuzigungsgruppe*, 1417 von Petrus Lantregen gemeißelt, besondere Beachtung (Kreuzkapelle, Sibiu). Unter den Holzplastiken der Flügelaltäre sind vornehmlich die Reliefschnitzereien mit geschichtlichen Szenen erwähnenswert, die den Altar von Boian /Bonnesdorf/ schmücken (Brukenthalmuseum, Sibiu). Neben mehreren Einzelfiguren, die heute in Museen (Brukenthalmuseum und Museum von Miercurea Ciuc) aufbewahrt werden, verdienen die Statuargruppen der Altäre von Băgaciu /Bogesch-dorf/, Bruiu /Braller/, Roadeș /Radeln/ Beachtung, ebenso die Reliefschnitzereien des Altars von Sebeș-Alba /Mühlbach/ (1520), die der Schule des Veit Stoß entstammen. Eine hervorragende Arbeit spätgotischer siebenbürgischer Skulptur ist die Kanzel der evanghelischen Kirche in Biertan /Birthälm/, deren Reliefs dem Meister Ulrich aus Kronstadt zugeschrieben werden (1523).

Zweifellos stellt die Goldschmiedekunst eines der vornehmsten Kapitel siebenbürgischen Kunstgewerbes der mittelalterlichen Gotik dar. Gold- und Silberschmiedewerkstätten sowie Erzgießereien haben sich frühzeitig in den siebenbürgischen Städten entwickelt; ihre Erzeugnisse sprechen nicht allein für die beachtliche Aufnahmsfähigkeit der der Edelschmiedekunst gemäßen Ausdrucksformen, sondern auch für die Schöpfung neuer Werktechniken und Dekorationselemente, die — wie im Falle des *Drahtemails*, zur Bezeichnung des „modo transilvano" führten. Das Auftreten gotischer Formen in der siebenbürgischen Edelschmiedekunst läßt sich an Werken vom Beginn des 14. Jahrhunderts nachweisen. Kennzeichnend für diesen Abschnitt ist die Übernahme von Dekorationsformeln italienischer Herkunft (die Kelche von Șeica Mare, /Marktschelken/, Cisnădioara /Michelsberg/, Hamba /Hahnbach/, Gușterița /Hammersdorf/ u.a.). In der zweiten

Hälfte des gleichen Jahrhunderts stellen — neben zahlreichen Erzeugnissen der Erzgießerei, Glocken und Taufbecken (Mălîncrav /Malmkrog/, Bazna /Baaßen/, Nemșa /Niemesch/, Bălcaciu /Bulkesch/, Boian /Bonnesdorf/ u.a.), — die Kelche die wichtigste Gruppe der Edelschmiedekunst dar. Die harmonischen Formen und der reiche Dekor, der durch Hämmern, Gravieren, Flächeln und Emaillieren erzielt wird, sichert diesen Werken eine hervorragende Stellung im Rahmen der mittelalterlichen Goldschmiedekunst (Die Kelche von Ocna Sibiului /Salzburg/, Cisnădie /Heltau/, Turnișor /Neppendorf/, Alțina /Alzen/, Săcădate /Sakadat/). Aus einer siebenbürgischen Werkstätte stammen wahrscheinlich auch die sogenannten heraldischen Plaketten von Aachen, die König Ludwig I von Anjou zum Geschenk gemacht wurden, ebenso die Gürtelspange von Argeș, das wertvollste Stück unter den Goldschmiedearbeiten aus der Walachei des 14. Jahrhunderts. Das Siegel von Baia Mare, das Weihrauchfaß von Tismana, das Salbölgefäß von Cisnădioara, zählen zu den bedeutenden Werken, die das außergewöhnliche Aufblühn der Goldschmiedekunst in Siebenbürgen belegen, deren Ornamentrepertoir außschließlich gotischer Prägung ist. Im Laufe des 15. Jahrhunderts bereichert und vervollkommnet sich der Ornamentschatz aufgrund eines regern künstlerischen Austausches mit Tirol und entwickelt sich rasch in Richtung von Kompositionen des Fischblasenstils (Kelche von Zagăr /Rode/, Ghinda, Sîntioana, Slimnic /Stolzenburg/, Dupuș /Tobsdorf, Rupea /Reps/ u.a.) Eine Erfindung siebenbürgischer Goldschmiede ist das *Drahtemail* — die Kombination von Filigran und Emailguß. Auf dieses Dekorationsverfahren bezieht sich der Ausdruck *modo transilvano*. Eine besonders wertvolle Gruppe von Werken der Erzgießerei des 15. Jahrhunderts stellen die Taufbecken dar: (Alțina, /Alzen/ 1404; Sibiu, 1438, Meister Leonhardus; Sighișoara, 1440, Gießer Jakob; Daia Secuiască, Brădeni Henndorf u.a.)

Nach 1500 gerät die siebenbürgische Edelschmiedekunst mehr und mehr in den Bannkreis der Renaissance, einige der überlieferten Dekorationsmotive treten jedoch auch nach 1550 immer noch auf.

Im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts erreichte die Gotik in den rumänischen Ländern das Ende eines bedeutenden Kapitels ihrer langen Lebensdauer. In Siebenbürgen, wo die einheimische Gotik entstand, ausreifte und befruchtend auf die Nachbargebiete übergriff, hatte sich nun tatsächlich die Kraft dieses Stils erschöpft, die bodenständigen Künstler zeigten sich immer aufgeschlossener für die neue Formensprache der Renaissance. Das Erlöschen der Gotik in Siebenbürgen bedeutet jedoch keineswegs ihr Ausscheiden aus dem Gesamtkontext der Kunst in den rumänischen Ländern. Im Gegenteil — während des 16. Jahrhunderts erfreuen sich typisch gotische Architekturelemente in der Moldau besonderer Aufmerksamkeit. In den stilistischen Zusammenhang mehrerer Bauten von beachtlichem Wert einbezogen, tragen sie maßgeblich zu deren künstlerischer Gültigkeit bei. Im Gegensatz zu Siebenbürgen , wo die Gotik als Modestil auftrat, bekundet sie in der Moldau des 16. Jahrhunderts neue Lebenskraft innerhalb einer Überlieferung, die zur autochthonen Tradition ausreifte und zum Träger höchst bedeutsamer Symbolwerte während der Regierungszeit Stefans des Großen wurde. Somit lebt in der moldauischen Architektur die Gotik nicht als Ergebnis einer simplen stilistischen Angleichung fort, nicht als einseitiger Hang, eine bestimmte Formensprache beizubehalten, sondern erwirbt sich eine vollständige, eindeutig rumänische Identität, da sie sich in der Epoche Stefans des Großen als organischer Bestandteil der örtlichen Architektur einverleibt. Die Wiederaufnahme des Baustils aus der Zeit Stefans des Großen, mit den der Epoche inhärenten Neuerungen, begünstigte das Beibehalten gotischer Konstruktionstechniken und der architektonischen Plastik, die für diesen Stil kennzeichnend ist, unter Verwendung der Strebepfeiler, Sockel, der profilierten und durchbrochenen Tür-

und Fenstereinfassungen. Die Verbreitung des Exonarthex hatte manchmal unerwartete Folgen — wie bei der Klosterkirche von Probota (1530) und der Hl. Demetrios-Kirche in Suceava (1534), wo die großen Fenster mit Maßwerkdurchbruch den gotischen Ausdruck des Gebäudes, im Vergleich zu früheren Bauten, betont verstärken. Dem Andrängen verschiedener neuer Kunstströmungen wiederstehend, überdauert die Gotik in der Moldau auch im 17. Jahrhundert, verschmiltz teilweise mit Elementen der Renaissance und orientalischen Formen (Dragomirna, 1609;. Trei Ierarhi, 1639), und sogar mit einigen barocken Ornamentmotiven (Putna, 1662; Mănăsitoara, 1673).

In der Walachei erlebt die moldauische Gotik durch die Erbauung der Stelea-Kirche in Tîrgovişte, einer Stiftung des Fürsten Vasile Lupu, eine unerwartete Ausbreitung, unter Anwendung einer ganzen Reihe von Bauelementen gotischer Tradition: Strebepfeiler, Fenstereinfassungen, Portale mit charakteristischen Profilierungen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und etwa bis gegen 1730, haben in der Walachei zahlreiche Bauten diese Formelemente übernommen und gleichzeitig mit solchen orientalischer Herkunft, aus dem Bereich der Renaissance und des Barock angewendet. In all diesen Zusammensetzungen entstammen die gotischen Elemente dem zur bodenständigen Tradition gewordenen Architekturstil (Cotroceni, 1679; Hurez, 1690—1694).

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erlebte die gotische Tradition in den rumänischen Ländern ein letztes Aufflackern in jenen einzigartigen Schöpfungen bäuerlicher Architektur, den Holzkirchen des Lăpuşer Landes, der Maramuresch und, zum Teil, auch in der Krischana. Nach dem verheerenden Tatareneinfall von 1717, als zahlreiche Holzkirchen der erwähnten Gebiete ein Raub der Flammen wurden, geschah ihr Wiederaufbau unter verschiedenen günstigen Umständen, die den ländlichen Baumeistern gestattete, die Silhouetten und manche Ornamentdetails der gotischen Kirchen in Dej und Baia Mare zu imitieren.

Wahre Kathedralen in Holz sind die Kirchen in Surdeşti, Plopiş, Budeşti, Fildul de Sus, Ieud, Rozavlea, u.a., beeindruckend in ihren klaren Umrißlinien, den himmelstürmenden Glockentürmen; ebenso überraschend schön ist an den Kirchen von Libotin, Dobric, Tusa und vor allem in Brădet, die bewundernswerte Übetragung gotischer Steinportale in Holzschnitzerei.

Betrachtet man den langen Werdegang, den die Gotik in den rumänischen Ländern — vom 13. bis zum 18. Jahrhundert durchlief, kann ein wachsender Absorbtionsprozess beobachtet werden, der den Übergang von einem bloß äußerlich angenommenen, modischen Zeitstil, zu einem grundlegenden, der örtlichen Tradition einverleibten Element gewährleistet, das als solches von der volkstümlichen Architektur des ländlichen Bereichs aufgenommen wurde. Dank ihres Vorhandenseins und ihrer Beteiligung an so repräsentativen Denkmälern ausgesprochen rumänischer Kunst, dank ihrer Teilhaberschaft am Zustandekommen einer so originellen Synthese, wurde die Gotik zu einer Komponente der autochthonen künstlerischen Tradition. Daher dient eine genauere Kenntnis der Gotik auch dem besseren Verständnis der rumänischen Kunst selbst.

TABLA DE MATERII